

El VII marqués del Carpio: Italia y lo italiano en la corte madrileña

Leticia de Frutos

Pretendo ilustrar con este artículo la influencia que tuvieron Italia y lo italiano en la corte madrileña a través de un personaje que parecía llamado a convertirse en uno de los más influyentes en los últimos años del reinado de Felipe IV; me refiero a don Gaspar de Haro y Guzmán, VII marqués del Carpio (Fig. 1) *.

Don Gaspar era hijo de don Luis de Haro y sobrino nieto del conde-duque de Olivares y, por lo tanto, sucesor de dos validos. Esta herencia iba a marcar en gran parte toda su vida y actividad tanto política, como cultural. La figura de don Gaspar se ha estudiado, sobre todo, y de manera aislada, como coleccionista y como diplomático, pero rara vez se han relacionado ambas actividades, a pesar de que son las dos caras de una misma moneda ¹. De hecho, no podemos entender al diplomático sin el coleccionista o mecenas y viceversa. Abordé este

* A la hora de transcribir documentos se ha respetado la ortografía original, pero se ha actualizado la puntuación y las tildes para favorecer su comprensión y lectura.

¹ Los primeros estudios sobre el marqués del Carpio se referían a determinados aspectos de su interés coleccionista. Véase G. DE ANDRÉS: *El Marqués de Liche. Bibliófilo y coleccionista de arte*, Artes Gráficas Municipales, Madrid 1975; J. M. PITA ANDRADE: “Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el VII marqués del Carpio”, *AEA* 25 (1952), pp. 223-236, y “Noticias en torno a Velázquez en el Archivo de la Casa de Alba”, en *Varia Velazqueña*, I, Madrid (1960), pp. 400-413; E. HARRIS: “El Marqués del Carpio y sus cuadros de Velázquez”, *AEA* (1957), pp. 136-139. Recientemente, se ha ido ampliando la bibliografía, si bien siempre tratando aspectos determinados de su actividad, bien como diplomático, bien como coleccionista; me referiré a ella a lo largo de las páginas de este ensayo.



FIG. 1
Francesco De Grado (grab.)
*Retrato de don Gaspar
de Haro y Guzmán*

tipo de lectura en mi tesis doctoral² de la que ahora sólo presento unos breves apuntes y reflexiones sobre la presencia y los “modos de apropiación” de lo italiano en las tres cortes en las que Carpio vivió y en las que, en cierto modo, fue también protagonista: me refiero a la corte madrileña hasta 1677; la corte romana, como embajador ante la Santa Sede (1677-1682), y la corte del virreinato napolitano (1683-1687).

Articularé el discurso basándome en estas tres etapas y analizaré la presencia que tuvo lo italiano en cada una de ellas desde el punto de vista del coleccionismo,

² He dedicado mi tesis doctoral al coleccionismo y mecenazgo de este personaje. L. FRUTOS: *El VII marqués del Carpio (1629-1687): mecenas y coleccionista de las artes*, UCM, 2006. De próxima publicación: *El Templo de la Fama. Alegoría del Marqués del Carpio*, Fundación del Arte Hispánico (en prensa).

el mecenazgo y la promoción de las artes. Además, examinaré el eco y la recepción que tuvieron estas actividades en la corte madrileña y cómo se produjo, a diferencia de la tradicional imagen historiográfica de imposición hispánica en los dominios italianos, una cierta “italianización” de algunos esquemas españoles de la corte.

DON GASPAR DE HARO Y GUZMÁN EN LA CORTE MADRILEÑA

Como ya he señalado, don Gaspar era hijo del valido de Felipe IV, don Luis de Haro³, el mismo que, gracias a los contactos con don Alonso de Cárdenas, había conseguido espléndidas obras de la almoneda de Carlos I de Inglaterra para las colecciones reales⁴. Puesto que la posición de valido del rey era tan privilegiada como inestable, don Luis necesitaba apoyo, de ahí que pronto intentara promocionar a su primogénito en la corte; así, observamos cómo a partir de 1648, momento en el que tenemos documentado su primer nombramiento como gentilhombre de cámara, don Gaspar ascendió por los mismos peldaños que los anteriores validos dentro de la esfera de la Casa real, una esfera que facilitaba el acceso a los monarcas al no estar sujetos, como otros ministros, al sistema de consultas. Poco después ocupó, por delegación paterna, los oficios de montero mayor y las alcaldías del Buen Retiro, el Pardo y Valsain; unos cargos que, por un lado, le aseguraban el contacto directo tanto con los monarcas, como con los artistas a su servicio y con las colecciones reales y, por otro, le encaminaban a conseguir el anhelado valimiento.

³ La figura de don Luis de Haro ha sido algo descuidada por parte de la historiografía, sólo R. A. Stradling lo tomó en consideración dentro de los estudios de la historia de España del siglo XVII. Véase R. A. STRADLING: *Philip IV and the Government of Spain 1621-1655*, Cambridge-Nueva York 1988, pp. 246 y ss.; M. Burke se acercó en su tesis a la figura de don Luis como coleccionista, una figura que luego amplió en su aportación P. BURKE: “Luis de Haro como ministro, mecenas y coleccionista de arte”, en J. BROWN y J. H. ELLIOT (coords.): *La almoneda del Siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655*, Cat. Exp. Museo Nacional del Prado, Madrid 2002, pp. 87-116. Sin embargo, el estudio más importante hasta la fecha de la figura del valido es la tesis, aún inédita, de A. MALCOLM: *Don Luis de Haro and the Political Elite of the Spanish Monarchy in the Mid-Seventeenth Century*, Oxford University 1999.

⁴ J. BROWN y J. H. ELLIOT (coords.): *La almoneda del Siglo...*, *op. cit.*

Es en ese contexto donde tenemos que interpretar las relaciones de don Gaspar con lo italiano; de hecho, desde la etapa madrileña, se rodeó de artistas italianos residentes en Madrid e hizo lo posible para atraer a otros a la corte, como es el caso de los fresquistas boloñeses Agostino Mitelli y Michelangelo Colonna, a los que Velázquez ya había intentado traer, sin éxito, a Madrid ⁵. Además, el marqués se apropió de ese lenguaje italiano que trasladó después a los espacios de su propia corte que estaba construyendo, como la residencia del Jardín de san Joaquín o la llamada Casa Pintada en el camino de El Pardo. En la primera empezamos a notar la presencia de un modelo de coleccionismo que, si bien, aún dependía mucho de los modelos reales, ya apuntaba o dejaba entrever la influencia de lo italiano en la disposición de las pinturas o en la decoración al fresco ⁶.

Hasta los años sesenta, don Gaspar, que desde 1646 ya se intitulaba marqués de Heliche ⁷, había compartido residencia con su padre en el palacio de Uceda,

⁵ Recientemente se han publicados varios estudios sobre la llegada de los fresquistas boloñeses a nuestro país; véase D. GARCÍA CUETO: *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658-1662*, Granada 2005 y *Seicento boloñés y siglo de Oro español*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid 2006; A. ATERIDO y F. PEREDA: “Publicando todo magestad, ingenio y grandeza: Velázquez y el programa decorativo del Salón de los Espejos”, en *Actas del Symposium Internacional Velázquez. Sevilla 1999*, Sevilla 2004, pp. 155-166, y “Colonna y Mitelli en la corte de Felipe IV: la decoración del Salón de los Espejos”, en F. FARNETI y D. LENZI (eds.): *L'Architettura dell'Inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella Pittura in età Barocca. Atti del Convegno di Rimini, 27-30 novembre 2002*, Florencia 2004, pp. 37-47; A. ATERIDO: “Mitelli, Colonna, Velázquez y la pintura mural en la corte de Felipe IV”, en A. SERRA y J. L. COLOMER (dirs.): *España y Bolonia. Siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid 2006, pp. 241-264.

⁶ Me he ocupado de la etapa madrileña de Heliche en la corte en L. FRUTOS: “Una constelación cortesana en torno al Rey Planeta: el marqués de Heliche y la corte de Felipe IV”, en *Jornadas de Iconografía y coleccionismo. Tras el centenario de Felipe IV*, Fundación Universitaria Española, Madrid 2006, pp. 207-269.

⁷ Con motivo del enlace de doña María, hija del conde-duque de Olivares, con don Ramiro Núñez de Guzmán, Felipe IV le concedió el marquesado de Heliche para que lo ostentara siempre el primogénito de Olivares. Con la muerte prematura de doña María, el marquesado regresó a la familia de los Guzmán. El conde-duque se vio obligado a reconocer a su hijo natural, don Enrique Felipe de Guzmán, marqués de Mairena, pero, de nuevo, su muerte en 1646 hizo que el título pasara al sobrino de Olivares, don Luis de Haro que, a su vez, lo cedió a su primogénito, don Gaspar que, desde entonces, se reconoce como marqués de Heliche, o Liche.



FIG. 2
Velázquez: *Venus del espejo* (National Gallery. Londres)

un edificio tradicionalmente asociado al valimiento⁸. En 1651, coincidiendo con su matrimonio con la hija del duque de Medinaceli, Antonia María de la Cerda —gracias a la cual Haro consiguió el apoyo de esta importante familia en la corte— se redactó el primer inventario de su colección⁹. El inventario recogía más de trescientas pinturas; no voy a detenerme ahora en examinarlo, baste señalar que entonces contaba con obras de la talla de la *Venus del espejo* de Velázquez (Fig. 2). Además, creo que, en parte, esta colección se puede interpretar como

⁸ V. TOVAR MARTÍN: “El palacio del duque de Uceda en Madrid, edificio capital del siglo XVII”, *Reales Sitios* XVII/64 (1980), pp. 37-43; J. M. PUYOL: “El Palacio de Uceda, sede de los Reales Consejos de la Monarquía”, *Revista de la Sociedad Económica Matritense* 46 (enero 2002), pp. 189-211.

⁹ Dio noticias de este inventario J. M. PITA ANDRADE: “Los cuadros de Velázquez y Mazo...”, *op. cit.*, pp. 223-236.

parte de la promoción del primogénito del Valido en la corte y en esta misma línea se puede explicar la presencia del marqués en la alcaldía del Buen Retiro desde 1654, lo que le hacía responsable de “la conservación de dicha casa, jardines y huertas y demás cosas que para mayor recreación se fueren acrecentando en aquel sitio”¹⁰. Sus actuaciones se centraron, sobre todo, en adecuar y ampliar los espacios destinados a albergar las representaciones teatrales y musicales en honor de los reyes, más aún teniendo en cuenta que la nueva soberana, Mariana de Austria, era muy aficionada al teatro¹¹.

¹⁰ BP, leg. 2, núm. 3, decreto de 22 de julio de 1632. Citado por R. AMADOR DE LOS RÍOS Y VILLALTA: “El Palacio antiguo del Buen Retiro, según el plano de 1656”, *Museo Español de Antigüedades* 11 (1880), pp. 175-219; véase p. 180, y J. BROWN y J. H. ELLIOT: *Un Palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Revista de Occidente-Alianza Editorial, Madrid 1988, p. 61, n. 16. Sobre el Buen Retiro, véase principalmente R. AMADOR DE LOS RÍOS Y VILLALTA: “El Palacio antiguo...”, *op. cit.*, pp. 175-219; J. BORDIÚ: *Apuntes para la historia del Buen Retiro*, Madrid s.f.; J. DOMÍNGUEZ BORDONA: “Noticias para la historia del Buen Retiro”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 10 (1933), pp. 83-90; J. M. AZCÁRATE: “Anales de la construcción del Buen Retiro”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* I (1966), pp. 99-135; B. CUARTERO Y HUERTA: “Noticias de doscientos trece documentos inéditos sobre el Buen Retiro de Madrid y otros sitios reales (años 1621-1661)”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 3 (1968), pp. 51-79; M. PITA ANDRADE: *Los Palacios del Buen Retiro en la época de los Austrias*, Madrid 1970; M. TOBAJAS LÓPEZ: “Archivo del Palacio Real de Madrid. Documentos del Buen Retiro. La Columna Colosal de Fernando VII”, *Reales Sitios* 51-54 (1977); A. ÚBEDA DE LOS COBOS (ed.): *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Cat. Exp. Museo Nacional del Prado, Madrid 2005.

¹¹ Son numerosos los estudios sobre el teatro en Madrid en el Siglo de Oro, en especial en relación con Calderón de la Barca; destacan entre otros N. D. SHERGOLD: *A history of the Spanish Stage, from Medieval times until the end of the seventeenth century*, Clarendon Press, Oxford 1967; J. E. VAREY y D. N. SHERGOLD: “Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: prohibiciones de autos y comedias y sus consecuencias (1644-1651)”, *Bulletin Hispanique* 62 (1960), pp. 286-325; “Some Palace performances of seventeenth century plays”, *Bulletin of Hispanic Studies* 40 (1963), pp. 210-244; *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*, Fuentes para la Historia del Teatro en España 3, Tamesis Books limited, Londres 1971; *Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665. Estudio y documentos*, Fuentes para la Historia del Teatro en España 4, Tamesis Books limited, Londres 1973; *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos*, Fuentes para la Historia del Teatro en España 5, Tamesis Books limited, Londres 1975; *Representaciones palaciegas 1603-1699. Estudio y documentos*, Fuentes para la Historia del Teatro en España 1, Tamesis Books limited, Londres 1982; *Comedias en Madrid, 1603-1709: repertorio y estudio bibliográfico*, Fuentes para la Historia del Teatro en España 9, Tamesis Books limited, Londres 1989;

Hasta entonces, las representaciones teatrales en el Real Sitio habían tenido como escenario el salón de palacio¹² y el Coliseo. Durante su alcaldía, Carpio amplió estos espacios transformando una parte de la ermita de san Pablo del Buen Retiro en teatro. La primera noticia documentada de la existencia de ese nuevo teatro la tenemos el 23 de enero de 1657, cuando Barrionuevo señalaba que “todas las tramoyas y aparatos se han traído al Retiro, para el nuevo coliseo que se ha hecho en la ermita de san Pablo, para tomarla a hacer este carnaval”¹³. Lo que más me interesa es ver cómo entonces don Gaspar transformó en parte uno de esos espacios, tradicionalmente asociado a la piedad y devoción de la monarquía¹⁴, en espacio teatral, al añadir un salón decorado en clave italiana por los fresquistas boloñeses Agostino Mitelli y Michelangelo Colonna¹⁵.

De hecho, la ermita se encontraba en un emplazamiento idóneo para el diseño de una *loggia teatral* o *teatro delle Comedie*, puesto que se podría aprovechar

E. VAREY: “The Audience and the Play at Court Spectacles: the Role of the King”, *Bulletin of Hispanic Studies* 61 (1984), pp. 399-406. Así como los numerosos estudios de J. M. Díez BORQUE: *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Antoni Bosch, Barcelona 1978; J. M. Díez BORQUE (ed): *Espacios teatrales del Barroco español. Calle-Iglesia-Palacio-Universidad*, Kassel, Reichenberg 1991; M. R. GREER: *The play of power: mythological court dramas of Calderón de la Barca*, Princeton University Press, Princeton 1991; L. K. STEIN: *Songs of the mortals, dialogues of the Gods. Music and theatre in seventeenth century Spain*, Oxford 1993; M. R. GREER y J. E. VAREY: *El teatro Palaciego en Madrid, 1586-1707: estudio y documentos*, Madrid 1997; *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Cat. Exp. Biblioteca Nacional-Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, Madrid 2000; J. ALCALÁ ZAMORA (coord.): *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, 2 vols., Sdad. Estatal España Nuevo Milenio, Madrid 2001; véase también J. HUERTA CALVO: *Historia del teatro español. I: De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Gredos, Madrid 2003, con abundante bibliografía.

¹² En el Salón de Reinos (Salón Dorado o Salón de Comedias) y en la pieza inmediata llamada Saloncete de Comedias o simplemente Saloncete. Véase J. BORDIÚ: *Apuntes para la historia del Buen Retiro...*, *op. cit.*, s.f., p. 27.

¹³ Madrid, 23 enero 1657. A. PAZ Y MELIÁ: *Avisos de don Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658)*, Madrid 1969, II, pp. 53-54.

¹⁴ J. Brown y J. Elliott las relacionan con las pequeñas capillitas del monasterio de Montserrat que Felipe IV visitó en 1626 a su vuelta de Barcelona; ese mismo año, mandó construir trece similares en Aranjuez. Véase J. BROWN y J. H. ELLIOT: *Un Palacio para el rey...*, *op. cit.*, p. 80.

¹⁵ Sobre este aspecto, remito con bibliografía al estudio de D. GARCÍA CUETO: *La estancia española de los pintores boloñeses...*, *op. cit.*, pp. 148-177.

la construcción original, a la que se añadió una gran *loggia* rectangular, “*coperto con finestroni con cristalli di Venezia*”¹⁶. En esta empresa estuvieron involucrados varios artistas italianos: Baccio del Bianco —el escenógrafo que don Luis de Haro había reclamado en 1651, para que las escenografías teatrales estuvieran a la altura de las de su antecesor, Cosme Lotti—; Dionisio Mantuano¹⁷, que sustituyó a Baccio a su muerte en 1657, y el ingeniero Antonio María Antoniozzi al que se nombró director del teatro de comedias¹⁸, además de los citados fresquistas, Mitelli y Colonna, que se encargaron de la decoración al fresco. De hecho, en principio se había encargado la decoración del techo del coliseo al pintor del rey, Francisco Rizi¹⁹, pero con la llegada de los italianos, su trabajo cayó en

¹⁶ Antonio Ponz describía así el edificio:

“La casa o pieza cuya entrada adornan las columnas de alabastro, que se ha dicho, y hoy no tiene uso, estuvo destinada en otro tiempo para mirar desde allo las representaciones que se hacían en el Jardín sirviendo de escenas los árboles verdaderos” (A. PONZ: *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid 1793, VI, pp. 107-108).

¹⁷ Sobre Dionisio Mantuano véase A. PALOMINO: *El Museo Pictórico*, Madrid 1724; cito por la edición a cargo de N. Ayala Mallory, Alianza, Madrid 1986, p. 273; A. CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario Histórico de los más ilustres Profesores de las bellas Artes en España*, Imprenta de la viuda de Ibarra, Madrid 1800, III, p. 63; S. SALORT: *Velázquez en Italia*, Madrid 2002, pp. 150-157; D. GARCÍA CUETO y J. R. SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ: “Dionisio Mantuano. Ventura y desventuras de un pintor boloñés en las cortes de Felipe IV y Carlos II”, en *I Coloquio Internacional Los Extranjeros y la España Moderna*, II, Málaga 2003, pp. 227-239; “Dionisio Mantovani: un artista bolognese al servizio della corte di Madrid”, en *Strenna storica bolognese* 54 (2004), pp. 163-183; D. GARCÍA CUETO: *La estancia española de los pintores boloñeses...*, *op. cit.*, pp. 248-265; J. R. SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ y D. GARCÍA CUETO: “Dionisio Mantuano, un artista en las cortes de Felipe IV y Carlos II. Más allá de ‘el mas unico que se conoce en estos reynos en el arte de pintar al fresco’”, en A. SERRA y J. L. COLOMER (dirs.): *España y Bolonia...*, *op. cit.*, pp. 265-278.

¹⁸ Salvador Salort publicó una carta en la que se habla de la muerte de Antonio Romano que no identifica con Antoniozzi (S. SALORT: *Velázquez en Italia...*, *op. cit.*, p. 151 y doc. b68, p. 487). Se desconocen los motivos exactos y la fecha en la que Antoniozzi llegó a Madrid; pudo haber llegado con Baccio del Bianco en 1650 o ser reclamado a su muerte en 1657. Véase D. GARCÍA CUETO: *La estancia española de los pintores boloñeses...*, *op. cit.*, p. 251, n. 687; J. R. SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ: “Antonio María Antoniozzi, Ingeniero de las Comedias del Buen Retiro (1657-1662). Nuevos datos para la biografía de un inventor de maravillosas apariencias”, *AEA* 319 (2007), pp. 261-273.

¹⁹ En junio de 1657 se registraban pagos por “oro y colores ermita y galera”; en enero y febrero de 1658 por la “pintura del Coliseo y salones” y en diciembre de 1661, por “ermita

des crédito²⁰, y el rey ordenó que se eliminaran sus pinturas y que fueran sustituidas por las de estos insignes maestros²¹.

Conocemos la actividad de los artistas boloñeses en España gracias a las noticias de Palomino, pero también a las que recogieron en Italia Carlo Cesare Malvasia²², Luigi Crespi²³, Antonio Bolognini-Amorini²⁴ y, sobre todo, Giovanni Mitelli, hijo de Agostino, que pretendía escribir una biografía sobre su padre²⁵. No voy a detenerme en la labor que realizaron los fresquistas boloñeses en nuestro país y en el eco que tuvo su actividad artística en la corte que ya ha sido objeto de un detallado estudio²⁶. Lo que me interesa especialmente ahora es intentar reconocer el papel que Carpio desempeñó en la introducción y desarrollo de esos modelos italianos en la corte.

de san Pablo y dorado de la galera”. J. M. AZCÁRATE: “Anales de la construcción del Buen Retiro...”, *op. cit.*, p. 134.

²⁰ BABo, Ms B3375, Giovanni Agostino MITELLI: *Vita et opere di Agostino Mitelli. Compendio della vita et annotazioni sopra le opere e costumi di Ag.o Mitelli, pittore, architetto et intagliatore* —de aquí en adelante, *Mitelli*— 66 fols. Publicado parcialmente por E. FEINBLATT: “A ‘boceto’ by Colonna-Mitelli in the Prado”, *The Burlington Magazine* 748/107 (Julio 1965), pp. 349-357; véase p. 350, n. 12.

²¹ BABo, *Mitelli*, fol. 67r. Sobre la decoración de las piezas del Alcázar, véase fols. 15r, 79r, 93r y 99r.

²² C. C. MALVASIA: *Felsina Pittrice. Vite de'pittori Bolognesi con aggiunte, correzioni e note inedite dell'autore di Giampietro Zanotti e di altri scrittori*, II, Arnaldo Forni, ristampa fotomeccanica, Bologna, ed. 1974.

²³ L. CRESPI: *Felsina Pittrice. Vite de'pittori Bolognesi, tomo terzo. Alla Maestà di Carlo III Rè di Sardegna*, Marco Pagliarini, Roma 1769; pp. 31-49 y 51-57.

²⁴ A. BOLOGNINI-AMORINI: *Vite de pittori e artfici bolognesi*, Bologna 1841, pp. 291-344.

²⁵ El manuscrito fue dado a conocer por A. ARFELLI: “Per la bibliografia di Agostino e Giuseppe Maria Mitelli”, *Arte Antica e Moderna* (1958), pp. 295-301 y fue estudiado y parcialmente publicado por E. FEINBLATT: “A ‘boceto’ by Colonna-Mitelli...”, *op. cit.*, pp. 349-357, y posteriormente, citado y usado por varios historiadores: C. LADEMANN: *Agostino Mitelli 1609-1660: die bolognesische Quadraturalerei in der Sicht zeitgeniössischer Autoren*, P. Lang, Frankfurt 1997; S. SALORT: *Velázquez en Italia...*, *op. cit.*, pp. 149-182; D. GARCÍA CUETO: *La estancia española de los pintores boloñeses...*, *op. cit.*, pp. 19-28. La obra constituye la primera fuente fiable para la vida del artista, en la que se inspiraron las posteriores biografías de mano de Malvasia, Passeri, Bellori o Crespi.

²⁶ Véase nota 5.

De hecho, según nos cuenta Palomino, cuando llegaron a la corte, los artistas fueron atendidos por Velázquez, y su primer encargo fue la decoración de la fachada del Alcázar que daba al jardín de la reina, las tres habitaciones del cuarto de verano y, después, el llamado salón grande o de los Espejos, junto con Juan Carreño de Miranda y Francisco Rizi ²⁷, “*per spresso comandamento fatto dal rè a bocca di propria persona et industria del Marchese di Lice e del Velasco*” ²⁸. El tema representado era el de la fábula de Pandora que Palomino nos describía con todo detalle ²⁹. Sin embargo, cuando terminaron, las pinturas con el tema principal, ejecutadas por Rizi, no gustaron a ninguno de los dos, y el marqués “*voltatosi perciò contro a questi pittori [Carreño y Rizi] che prima proteggeva, a mortificargli si posi co’rimproveri*” ³⁰. De manera que Carpio aparecía al lado del pintor del rey en la decoración de los sitios reales ³¹.

De hecho, ya debía existir confianza con los artistas puesto que, según Giovanni Mitelli, sabemos que, una vez terminada la decoración del Alcázar, los pintores acudieron

Al buen Retiro per sua Maestà fatti operare dal Signor Marchese de Lichie una logia con la volta, e muraglie dipinte sin in Terra, con la storia di

²⁷ Véase al respecto D. GARCÍA CUETO: *La estancia española de los pintores boloñeses...*, *op. cit.*, pp. 105-146.

²⁸ BABO, *Mitelli*, fol. 66v. C. LADEMANN: *Agostino Mitelli...*, *op. cit.*, p. 111, n. 384; D. GARCÍA CUETO: *La estancia española de los pintores boloñeses...*, *op. cit.*, p. 120, n. 341.

²⁹ A. PALOMINO: *El Museo Pictórico...*, *op. cit.*, ed. 1986, pp. 184-185.

³⁰ C. C. MALVASIA: *Felsina Pittrice...*, *op. cit.*, ed. 1974, p. 357.

³¹ A pesar de que el marqués de Heliche, como alcalde del Buen Retiro, no tenía jurisdicción sobre el Alcázar, los testimonios que tenemos de su intervención en la decoración de los Sitios Reales, incluido éste, le otorgan un papel importante al lado de Velázquez en la toma de estas decisiones. Aunque se ha considerado que los biógrafos italianos –tanto Cesare Malvasia, como Giovanni Mitelli– confundían al marqués de Heliche –entonces don Gaspar de Haro– con su padre, don Luis, estas mismas fuentes aclaran que Heliche era el hijo del valido del rey. Véase BABO, *Mitelli*, fol. 16. Efectivamente, Felipe IV había concedido el título del marquesado de Heliche al conde-duque de Olivares, con motivo de la boda de su hija, para que lo ostentara su primogénito; de hecho, cuando don Gaspar fue nombrado caballero de la Orden de Alcántara el 21 de noviembre de 1646, ya se reconocía con este título (ADA, C^a 81-34). De la misma opinión es David García Cueto al que agradezco las conversaciones mantenidas al respecto. Véase D. GARCÍA CUETO: *Seicento boloñés...*, *op. cit.*, p. 220.

*mezzo l'aurora con Cefalo, e negli ornati satiri Putini festoni e termini e bassi relieve*³².

En realidad, el programa decorativo del interior de la *loggia* o salón era sólo una parte del que se había proyectado para convertir el recinto en un teatro dinástico de la monarquía con un aire claramente italianizante. Según Cosme de Médici, que lo visitó en 1668, el interior estaba decorado con azulejos en los muros, solado de ladrillo y pinturas al fresco hasta la bóveda, “*come alcuna di quelle, che si considerarono nella gran fabbrica del Ritiro*”. Le llamó la atención “*la facciata che guarda il giardino nobilitata con alcune pitture a fresco, con varie iscrizioni e versi latini applicati all'azioni e fatti espressi in esse*”³³, ejecutada por Colonna con la ayuda de Mantuano tras la muerte de Mitelli³⁴. La fachada se articulaba con “*sei colonne d'agata orientale, di diametro quasi un piede e 7 d'altezza*” —que se pueden apreciar en el grabado de Meunier (Fig. 3)— junto a diversas esculturas, entre ellas “*quattro estatuas del natural de mármol de Génova antiguas*”³⁵, y delante de ella, justo “*nell'uscire per la porta del mezzo di questa facciata si trovò la*

³² BABo, *Mitelli*, fol. 99v. Publicado también por E. FEINBLATT: “A ‘boceto’ by Colonna-Mitelli...”, *op. cit.*, p. 349. Giuseppe Mitelli describía toda la decoración del espacio “da capo a piedi” (*Ibidem*, fol. 94r).

³³ José Luis Sancho identificó y publicó un dibujo de la Biblioteca Nacional como copia de la fachada de la ermita de san Pablo de mano de Colonna. J. L. SANCHE: “El boceto de Colonna-Mitelli para el techo de la ermita de san Pablo”, *Boletín del Museo del Prado* 22/VIII (1987), pp. 32-38; “La escultura de los Leoni en los jardines de los Austrias”, en *Los Leoni. Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*, Catálogo de la Exposición, Madrid 1994, pp. 63-76. Giuseppina Raggi lo ha publicado como copia anónima del siglo XVIII de la decoración de la fachada. G. RAGGI: “Note sul viaggio in Spagna di Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli”, *Anales del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, UAM, 14 (2002), pp. 151-166; p. 156. BNE, Barcia 8500. También D. GARCÍA CUETO: *La estancia española de los pintores boloñeses...*, *op. cit.*, p. 172, fig. 35.

³⁴ BABo, *Mitelli*, p. 359: “*voleva il Marchese, che scrivendo a Bologna, un altro luogo di quello venir si facesse, ma ricusò di farlo il Colonna, replicando, che credere di ritrovare un simile, era una vana, e per valersi d'un uomo sufficiente, v'era il Cavalier Donino, che poteva stare al pari d'ogn'altro Bolognese*”.

³⁵ “*Quattro estatuas del natural de mármol de Génova antiguas y maltratadas que están en la fachada de la sala de san Pablo tassadas a tres mill Reales cada una hacen ciento y ochenta mil reales*” (G. FERNÁNDEZ BAYTON: *Testamentaria Carlos II*, Patronato Nacional de Museos, Madrid 1981, II, p. 267, citadas también en J. ÁLVAREZ DE COLMENAR: *Les Délices de l'Espagne et du Portugal*, Leyden 1707, p. 240).



FIG. 3

Louis Meunier: *Ermita de san Pablo. Buen Retiro*

statua di bronzo dell'Imperator Carlo V locata sopra un elevato piedestallo di marmo"³⁶, el emblemático conjunto de Leoni que se había traído en 1634 de Aranjuez para decorar el Real Sitio, junto con otras esculturas. El entorno se decoró

³⁶ F. CORSINI: *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*, ed. A. Sánchez Rivero y A. Marutti de Sánchez Rivero, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas-Centro de Estudios Históricos, Madrid 1933, p. 105. En la testamentaria de Carlos II se le describe en el citado jardín:

"nº 386. un pedestal de piedra y sobre el una estatua al natural de el Señor Emperador Carlos quinto con una figura desnuda echada que representta la Erejia con Cadena y despojos en la peana y esta en el Jardín de san Pablo tasada en seis mill doblones de a dos escudos hazen tresçientos y sesenta mill reales de Vellón" (G. FERNÁNDEZ BAYTON: *Testamentaria Carlos II...*, op. cit., II, p. 266).

también con algunas fuentes, como la de Narciso, en la que también participó Mantuano ³⁷.

Lo que me interesa de todo este episodio es reconocer cómo don Gaspar tenía ya contactos en Italia y un conocimiento de los modos de hacer a la italiana que, en estos momentos, quería importar no sólo a la corte, sino a “su propia corte”. Así, tenemos documentada la intervención de los fresquistas boloñeses en la decoración de alguna de sus residencias, como la del Jardín de san Joaquín, en la que, según nos cuenta Palomino, “pintaron muchas cosas, y es de admirar, de mano de Colona el Atlante agobiado, y sobre las espaldas una esfera, con todos los círculos y signos celestes”, junto con el adorno de una fuente ³⁸. También decoraron la llamada Casa Pintada, en el camino del Pardo ³⁹, propiedad del marqués. La inició Agostino Mitelli y, a su muerte, fue terminada por Michelangelo Colonna ⁴⁰ y otros “muchos pintores, así españoles como extranjeros: estuvo esta obra a cargo de don Juan Carreño, y de don Francesco Rizi”; allí crearon una auténtica galería fingida de obras maestras de Rafael, Tiziano, Veronés, Van Dyck, Rubens y Velázquez. Del mismo modo, la decoración pictórica se extendió a la fachada, como en la ermita de san Pablo o en la llamada

³⁷ D. LAFFI: *Viaggio in ponente a San Giacomo di Galitia e Finisterre*, ed. a cura di Anna Sulai Capponi, 1666; cito por la edición Università degli Studi di Perugia, Perugia, ed. 1989, p. 309.

³⁸ A. PALOMINO: *El Museo Pictórico...*, op. cit., ed. 1986, p. 186.

³⁹ La Casa Pintada formaba parte de la Casa y Huerta de Sora que Carpio compró en 1660 a don Francisco Luces de Moxancas, médico de familia del rey. J. EZQUERRA DEL BAYO: *El Palacete de la Moncloa*, Madrid 1929. Véase M. T. FERNÁNDEZ TALAYA: *El Real Sitio de la Florida y la Moncloa. Evolución histórica de un lugar madrileño*, Caja Madrid Fundación, Madrid 1999.

⁴⁰ Precisamente, la mujer del embajador inglés en España, lady Ann Fanshawe, visitó en esta residencia a la Marquesa de Eliche el 26 de abril de 1665:

“Monday 26th of April, we went to see a garden-house of the marquis de Liche, wich had been the Marquis of Fuente's. The house is finely adorned with curious pictures painted on the wall, with a very fine and large garden thereunto belonging, in wich on many days following we dined”.

Un mes antes, la Marquesa, “who had not made a visit before in seven years”, había visitado a lady Ann. Véase *Memoirs of Lady Fanshawe wifw of the Right Ho. Sir Richard Fanshawe, Bart., Ambassador form Charles the Second to the Court of Madrid in 1665 written by herself*, Londres 1829, pp. 254 y 250.

Casa Puerta del marqués de los Balbases en la que había trabajado Mantuano⁴¹. Es muy posible que también participara en la decoración Francisco Pérez Sierra que vino a Madrid, donde desarrolló la “pintura al fresco y al temple, y ayudó en algunas obras a Carreño y Rizi, especialmente en la Huerta de Sora, camino del Pardo que fue del Excelentísimo Señor marqués de Heliche”⁴².

Las relaciones que Carpio mantuvo con estos artistas al servicio del rey –bien procedentes de Italia, bien formados allí–, los contactos diplomáticos y con otros agentes en las cortes italianas, le permitieron desarrollar e importar un tipo de coleccionismo en clave italiana. En este sentido, me centraré en la residencia del Jardín de san Joaquín que, según las noticias conservadas, era el espacio que, a modo de residencia de *villeggiatura*, se convirtió en el espacio en el que Carpio no sólo presentaba sus colecciones, sino en el que él mismo se presentaba ante el resto de la sociedad, además, como legítimo heredero del valimiento. Existían otros ejemplos de este tipo de casas de recreo en Madrid, como la Huerta de Recoletos del Almirante de Castilla –don Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, su propio suegro– con la que el marqués competirá en representatividad.

Conocemos la colección gracias a los inventarios redactados en 1669, a la muerte de su primera esposa⁴³, y 1677, coincidiendo con la entrada de don

⁴¹ A. PALOMINO: *El Museo Pictórico...*, *op. cit.*, ed. 1986, p. 187:

“Se suspendió esta obra con tan funesto, como impensado incidente; y en tanto pintó Colonna los techos de la Casa de la Huerta, que labró el señor Marqués de Heliche en el camino del Pardo (la cual hoy posee el marqués de Narros) y donde también pintaron muchos pintores, así españoles como extranjeros: estuvo esta obra a cargo de don Juan Carreño, y de don Francesco Rizi. Copiáronse en las paredes los mejores cuadros, que se pudieron haber, con mucha puntualidad. Hay de Rafael, de Ticiano, de Veronés, de Van Dyck, de Rubens, de Velázquez, y de otros muchos, con marcos de oro, también pintados, y colgaduras de telas fingidas famosísimamente; y en las paredes de la casa, por la parte exterior, se pintó al fresco, y se delinearon algunos relojes, con notables curiosidades, que había de mostrar en tales días el sol; lo cual la injuria del tiempo tiene ya arruinado”.

⁴² *Ibidem*, p. 375.

⁴³ Citado por J. STUART FITZ JAMES Y FALCÓ: *Discursos leídos ante la real Academia de Bella Artes de San Fernando*, Madrid 1924, p. 22. Entonces, el inventario todavía estaba en el archivo de la casa. También se refirió a él J. SÁNCHEZ CANTÓN: “La Venus del Espejo”, *AEA* 33 (1960), p. 142. Sin embargo, no lo he podido localizar durante mis investigaciones en el archivo de Alba; de hecho, Harris lo consideraba perdido. Véase D. BULL y E. HARRIS:

Gaspar en Roma ⁴⁴. La colección tenía ya poco que ver con la de 1651; por un lado, había sido depurada, puesto que muchas de las pinturas de la colección primera se pusieron a la venta con la intención de satisfacer las deudas que su padre había dejado. De hecho, a la muerte de don Luis en noviembre de 1661, una parte de la colección quedó vinculada a la casa, mientras que el resto pasó a manos de don Gaspar, a condición de que vendiera la parte que fuera necesaria para satisfacer sus deudas. Entonces se sacaron a la venta todas las copias y las obras que se consideraban de menor calidad. A esta almoneda es a la que posiblemente se refiere el embajador imperial Ferdinand Bonaventura Harrach cuando visitó Madrid en 1674, y de la que opinaba que la mayoría de las pinturas que había visto eran copias ⁴⁵.

Además, como ya he señalado, en la colección inventariada en 1677 podemos advertir la influencia italiana en la disposición de los cuadros que, en cierto modo, seguían el modelo que recogían ciertos tratados italianos, como el de Giulio Mancini, *Considerazione sulla pittura* ⁴⁶, pero que no aparecía en la tratadística española. Evidentemente, en España, los modelos más cercanos a éstos se

“The companion of Velázquez’s Rokeby Venus and a source for Goya’s Naked Maja”, *The Burlington Magazine* (septiembre 1986), pp. 643-654; véase n. 25. He podido cubrir este vacío gracias a la localización de una copia incompleta en cuatro cuadernos del inventario en el Archivo Ducal de Medinaceli: ADM, Sección Medinaceli, leg. 104-1, s.f., “Copia simple que no tiene principio del inventario de los bienes de la Ex.ma señora marquesa del Carpio en quatro cuadernos”. Agradezco a Juan Larios su ayuda durante la consulta de estos fondos.

⁴⁴ Para reconstruir la imagen de la corte que don Gaspar desarrolló en el Jardín de san Joaquín en 1677 me he servido tanto del citado inventario de 1669, como del redactado en 1677, justo el año de su entrada en Roma. Se conserva en el Archivo del duque de Alba: ADA, C^a 221-12, Memoria de las Pinturas y otras diferentes alaxas que se hallaron en el Jardin de san Joaquin el dia 15 de junio de 1677; las quales se hizo cargo de ellas D. Geronimo Xavierre (de aquí en adelante, Mad77). Agradezco a José Manuel Calderón toda la ayuda prestada durante la consulta de los fondos del archivo.

⁴⁵ F. B. GRAF HARRACH: *Tagebuch üben den Aussenhalt in Spanien in den Jahren 1673-1674*, Viena 1913, p 96:

“Nachmittag bin ich incognito zu dem venedischen Botschafter, von ihm in des M. de Liche Almoneda, alwo aber fast nicht als Bilder zu verkaufen waren, und die meisten nur Copeien, doch von gueten Originalen”.

⁴⁶ G. MANCINI: *Considerazioni sulla pittura* (edición a cura di A. Marucchi-L. Salerno), 2 vols., Roma 1956-1957.

encontraban en las colecciones reales o en las de aquellos nobles que habían ocupado oficios en Italia.

Una muestra de la influencia de los modelos italianos de coleccionismo se encuentra por ejemplo en la presencia de bustos y esculturas de la Antigüedad, aunque fueran copias en yeso; precisamente, desde su llegada a la embajada, Carpio intentará solucionar esta ausencia sustituyéndolos con originales, participando, por ejemplo, en la compra de esculturas y antigüedades de la almohada del cardenal Massimi. También la encontramos en la presencia de “*quadri riportati*” –cuadros encastrados en el techo que encontrábamos en el Alcázar de Madrid tras el viaje de Velázquez a Italia–. Así, en el techo de la galería nueva encontramos cinco obras que tenían como denominador común la pintura de desnudo femenino. Se trataba de la *Venus del espejo*, de Velázquez, una *Dánae* o *Venus* atribuida a Tintoretto y dos obras de Andrea Vaccaro: *Susana y los viejos* y *Lot y sus hijas*; la composición se centraba con un lienzo de *Apolo y las musas* atribuida a Guido Reni⁴⁷. Hay que señalar que cuando se redactó inventario de estas pinturas en 1669, todavía se indicaban las medidas, lo que nos puede dar a entender que en ese momento no estaban colocadas en el techo donde ya se inventariaban en 1677, entonces sin hacer referencia a ellas. En ese paréntesis de tiempo podemos pensar que el marqués, asesorado por uno de esos artistas italianos o de formación italiana, había diseñado el programa expositivo del Jardín. De hecho, el paseo por las estancias de san Joaquín a través del inventario nos permite adivinar en cierto modo una lectura casi museográfica o incluso historicista de la pintura a través de la colección, una característica que se acentuará todavía más en el periodo italiano. Así, a diferencia de los testimonios que tenemos de algunos coleccionistas en España –aunque más bien tendríamos que hablar de “acumuladores de pinturas” que sólo las utilizaban como signo de estatus y de alcurnia– don Gaspar sí era un “buen coleccionista”, en el sentido de que su colección estaba unida a un deseo y a una selección. Esto no quiere decir que, como hombre de su tiempo y, especialmente como hombre político, la obra de arte se convirtiera en más de una ocasión en arma e instrumento de diálogo y que la colección estuviera llena de significados o de connotaciones políticas; de hecho, en la colección de Carpio pesaban todavía mucho dos modelos: el real y el paterno, algo propio de quien aspiraba a convertirse en un *alter ego* del monarca. Sin embargo, esta lectura no sería la única, puesto que en muchos casos, las pinturas

⁴⁷ L. FRUTOS: “Una *constelación cortesana* en torno al Rey Planeta...”, *op. cit.*, p. 228.



FIG. 4
Daniel Seghers: *Cestón con flores* (Patrimonio Nacional)

se colocaban siguiendo un criterio estético o artístico, sin atender a un programa de exaltación dinástica o política a la que la historiografía más reciente se siente tentado a manejar⁴⁸. Como veremos, esta lectura se apreciará de manera más patente durante la embajada romana.

Pondré un ejemplo más, entre tantos, que nos habla de la modernidad de la colección de Carpio y que nos hace pensar en un temprano contacto con Italia. Es el caso de la presencia de cuadros de flores de mano de Mario de Nuzzi o de Daniel Seghers en la colección inventariada en 1677. Por entonces, se podía encontrar este tipo de pintura en las colecciones reales, pero no era tan frecuente en el medio cortesano, lo que nos hace suponer que Carpio contaba con un importante contacto con el medio artístico romano, incluso anterior a su

⁴⁸ Recientemente J. L. PALOS y D. CARRÍO-INVERNIZZI: *La historia imaginada: construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid 2008.

marcha a Italia ⁴⁹. De hecho, la alcoba de la residencia de san Joaquín estaba decorada con seis cestones de flores con cintas azules del *Teatino* –Seghers– ⁵⁰ (Fig. 4).

A diferencia de lo que tradicionalmente se viene pensando, la muerte de don Luis no supuso la caída de don Gaspar, sino al contrario, le abrió las puertas para el valimiento, algo que veía muy próximo y para lo que venía fabricando su imagen. Y es que, como veremos, Carpio era consciente del papel que desempeñaba la imagen que cada uno proyectaba sobre el resto de la sociedad ⁵¹; basta echar un vistazo a los múltiples tratados nobiliarios que hacían referencia a ello, como el *Príncipe Perfecto*, publicado en 1657 por Andrés Mendo, y libro de cabecera de don Luis ⁵². En una sociedad en la que no sólo contaba ser, sino también parecer, las clases se sustentaban en el poder que tenían las imágenes. En este contexto se insertaba la protección a aquellos artistas que estaban también al servicio del rey, la adquisición de espacios y residencias en los que desplegar su corte, asociados a los itinerarios de los monarcas, o la importación de modelos italianos. Algo de lo que poco a poco se fue apropiando don Gaspar, sobre todo durante su etapa italiana. De hecho, el diplomático fue abriendo paso al virtuoso, al amante de las artes y entonces es preciso tener en cuenta otras claves de lectura dentro de las actuaciones de Carpio.

Sin embargo, las ambiciones de don Gaspar de suceder a su padre en el valimiento se vieron frustradas cuando intentó sabotear las aspiraciones del duque de Medina de las Torres, su sucesor en la alcaldía del Buen Retiro. El duque pretendía disfrutar de las glorias que le corresponderían a Carpio al usar las tramoyas que el marqués había preparado para representar la obra de Calderón de la Barca, *Faetón*. Fue entonces cuando se produjo el fatídico atentado del Buen Retiro que puso en peligro la vida de los monarcas y que costó al marqués la pena del exilio que conmutó al alistarse en el frente en la guerra contra Portugal.

⁴⁹ Mad77: 260, 261, 315, 316, 318, 319, 335 y 336.

⁵⁰ Véase L. FRUTOS y A. SÁNCHEZ: “Florilegio carpiano: el VII marqués del Carpio y el coleccionismo de pintura de flores en Madrid”, en *In Sapientia Libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Museo del Prado-Fundación Focus Abengoa, Madrid 2008, pp. 513-525.

⁵¹ Remito al reciente estudio de J. L. PALOS y D. CARRIÓ-INVERNIZZI: *La historia imaginada...*, op. cit.

⁵² A. MENDO: *El Príncipe Perfecto y ministros aiustados*, 1ª ed., Salamanca 1657; 3ª ed., Lyon 1662.

Allí le hicieron prisionero, firmó como plenipotenciario la independencia del país vecino y regresó glorioso a la corte en 1668⁵³.

Sin embargo, a su vuelta, la situación había cambiado: la muerte del monarca, la regencia de Mariana de Austria y el ascenso de su confesor, el jesuita Everardo Nithard, convertían a Carpio en un personaje *non grato* en la corte, más aun teniendo en cuenta sus conocidas aspiraciones al valimiento. Si tenemos también en cuenta su participación en el motín contra Nithard, podremos entender mejor la decisión de la reina de nombrarle embajador en Roma en 1671 con la intención de alejarle de Madrid; eso sí, se aseguraría de tenerle detenido el tiempo que fuera necesario para que el jesuita no tuviera que abandonar la Santa Sede donde ocupaba la embajada extraordinaria. El tiempo se dilató hasta 1677 y durante esos años, don Gaspar estuvo en Murcia donde se ocupó de apresar bandidos que después mandaba al frente de Orán, mientras esperaba los permisos firmados de la corte o un barco que pudiera salir del puerto —cerrado por entonces por la peste— rumbo a Italia⁵⁴. Es tal vez en la correspondencia mantenida durante estos años con la corte cuando encontramos su lado más humano. Aun así, no dejó de usar el arte como medio de reconocimiento ante la sociedad murciana: fue protector de la orden de agustinas del convento de Corpus Christi y entró en contacto con uno de los artistas locales que, de nuevo, se había formado en Italia: Nicolás Villacís, al que encargó en 1675 una bandera y dos cuadros: uno de la *Concepción* y otro de una *Cruz*⁵⁵ con motivo de las fiestas de la Inmaculada. De nuevo, los círculos artísticos del marqués volvían a relacionarse directamente con lo italiano.

En cualquier caso, a pesar de que Carpio era consciente de que su estancia en Roma le pondría en contacto con los artistas más importantes del momento

⁵³ L. FRUTOS: “Una constelación cortesana en torno al Rey Planeta...”, *op cit.*

⁵⁴ J. C. AGÜERA ROS: “Don Gaspar de Haro y Guzmán, VII marqués del Carpio, comitente artístico durante su viaje a Roma como embajador de la Santa Sede”, en *Actas VII Congreso Español de Historia del Arte. Patronos, promotores, mecenas y clientes*, Murcia 1988, pp. 431-434.

⁵⁵ ADA, C^a 231-8: “Villazis a estado embaraçado en una obra para la fiesta de la otava de la Concepción de que queda desenbaraçado para desde el lunes dar principio a las pinturas de la Cruz, el quadro de Nuestra Señora de la Conzepción y la bandera, de que no lewantara la mano por lo deseoso que se alla del açierto en serviçio de Vm a que se añade mi asistencia y la del racionero, sin apartarse un punto de la casa del dicho”, publicado por J. M. PITA ANDRADE: “Nicolás de Villacís al servicio del marqués del Carpio”, *AEA* (1960), p. 295.

y con un mercado de pinturas que contribuiría a aumentar sus colecciones, nunca dejó de considerar su nombramiento como un destierro para alejarle de las posiciones de poder en la corte. Tal vez estas circunstancias permiten acercarnos a una posible doble lectura de las relaciones entre la nobleza y los hombres de poder con el arte; medir hasta qué punto sus actuaciones artísticas, de ceremonial o mecenazgo, se pueden interpretar como parte de un programa de promoción política –no exento de contenidos relacionados con sus aspiraciones de poder– o si, por el contrario, su lectura se debe hacer desde el punto de vista más cercano al de los *connoisseurs* y hombres propios de la república de las letras de finales del seiscientos con los que tuvo contacto. Tal vez, ni una cosa ni la otra; la circulación de imágenes, de obras de arte, dibujos, libretos y artistas estaba dentro de los artefactos culturales empleados por los príncipes italianos para reconocerse dentro de la sociedad. En ocasiones, esas obras de arte o incluso artistas, se convertían en embajadores de lujo para expresar determinados contenidos políticos que el lenguaje diplomático aún no había codificado. Como veremos, en el caso de Carpio, el arte se convertiría en el medio con el que gestar una imagen casi mítica.

De manera que en 1677, cuando don Gaspar hizo su entrada en Roma, tras un penoso viaje por tierra, sin familia y apenas bienes –que quedaron embalsados en Cartagena– ya tenía conocimientos de ese imaginario artístico italiano. De hecho, gracias a los contactos establecidos, primero por su padre y luego por él mismo desde la corte, ya había mantenido relaciones con Italia. En cualquier caso, el contacto directo con los grandes maestros responsables de la imagen de muchas cortes romanas, el conocimiento de las colecciones y galerías de otros príncipes, y su experiencia en el círculo de la Santa Sede, iba a transformar claramente sus modelos de coleccionismo y sus relaciones con el arte.

CARPIO EN LA CORTE DE LAS CORTES

Evidentemente, los modelos que Carpio encontró en Roma –entonces gran corte de las cortes, en la que las naciones más importantes de Europa estaban representadas– eran muy diferentes de los que había conocido en Madrid.

En cualquier caso, incluso antes de su llegada, don Gaspar ya se había puesto en contacto con una de las familias romanas filo hispana, los Colonna. De hecho, nada más conocer su nombramiento para la embajada, Carpio escribió al



FIG. 5
Filippo Schor (atr.): Diseño de carroza

condestable Colonna, Lorenzo Onofrio, para que le ayudara a preparar su entrada en la ciudad. Este temprano contacto le permitió poner en marcha el encargo de, al menos, una de las espléndidas carrozas con las que el embajador presentó la Acanea a su Santidad en 1677, y que se ha atribuido al taller de los Schor. Se conoce el dibujo de una de ellas –atribuido a Giovanni Paolo Schor, pero posiblemente ejecutado por su hijo, Filippo, puesto que Giovanni falleció en 1674– con una inscripción que decía “*fatta per il S[igno]r marchese di Lice Amb[asciato]re venturo di Spagna l'anno 1673*”⁵⁶ (Fig. 5). Esta fecha, que hasta ahora se había interpretado como errónea –ya que la embajada de Carpio comenzó de hecho en 1677– tiene explicación si tenemos en cuenta esta correspondencia, fechada en febrero de 1672 y el hecho de que los Schor estaban entonces al servicio de la familia Colonna.

Durante la embajada, el marqués mantuvo repetidas relaciones con el condestable, sobre todo, con motivo de la presentación de la Acanea. Y, de nuevo, la llamemos “visibilidad” y estatus de esta familia romana se medía en clave artística. No es este el momento de detenerme en esa velada pero a la vez abierta competencia artística que ya he tratado en otra ocasión⁵⁷, sirva ahora señalar que las relaciones históricas entre esta familia y la Corona española sirvieron también de puente para la transmisión de ese imaginario italiano. Vale la pena

⁵⁶ El dibujo, atribuido a Giovanni Paolo Schor, se encontraba en Hazlitt, Gooden & Fox, Londres; véase M. FAGIOLO DELL'ARCO: *Corpus delle feste a Roma. I: La festa barocca*, De Luca, Roma 1997, p. 165; Fernando Marías proponía la participación temprana del hijo de Giovanni Paolo, Filippo, en el diseño de la carroza, véase F. MARÍAS: “Don Gaspar de Haro, marqués del Carpio, coleccionista de dibujos”, en J. L. COLOMER (coord.): *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII. Actas encuentro Casa de Velázquez, Madrid mayo 2001*, Fernando Villaverde Ediciones, Madrid 2003, pp. 209-219; véase p. 210. Giulia Fusconi también defiende la autoría de Filippo, aunque duda de la veracidad de la fecha, que considera demasiado temprana en relación con la embajada de Carpio; además propone que se trate de un dibujo de memoria, no preparativo para el diseño de la carroza; G. FUSCONI: “Philipp Schor, gli Altieri e il marchese del Carpio”, en *Giornata di studio della Bibliotheca Hertziana. Ein Regisseur des barocken Welttheaters Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock*, 7 ottobre 2003 (sin publicar); “Philipp Schor, Studio per treno posteriore di carrozza”, en *Arte Venusta. Studies on drawing in Honour of Tézé Gerszi, Szépművészeti Múzeum*, Budapest 2007, pp. 190-192.

⁵⁷ L. FRUTOS: “Galerías de ficción. Mercado de arte y de prestigio entre dos príncipes: el VII marqués del Carpio y el condestable Colonna”, *Tiempos Modernos. Revista electrónica de Historia Moderna* 5/14 (2006), pp. 1-24.

recordar la huella italiana que dejó en España el condestable cuando ocupó el virreinato de Aragón (1678-1681)⁵⁸.

Además del referente “colonnese”, tenemos que aludir a otros muchos modelos, no sólo de colección, sino también de uso de las artes, con los que don Gaspar tuvo contacto, en su doble condición de diplomático y virtuoso o “*amatore degli arti*”. Y es que, como ya he adelantado, tal vez es ahora en Roma donde podemos proponer esta doble condición del marqués que ayuda a explicar muchas de sus decisiones artísticas e incluso políticas. En este sentido, las tensiones con el pontífice Inocencio XI Odescalchi, relacionadas con la jurisdicción del *quartiere* español y con su austera política cultural⁵⁹, tuvieron como respuesta por parte del embajador una acentuación, si queremos, de los festejos y la imagen nacional en un espacio que Carpio consideraba jurisdicción española. Así, en todas las muestras públicas que organizó en honor de sus Majestades o de su sobrina, Lorenza de la Cerda—hija del entonces primer ministro, duque de Medinaceli, con las que esperaba regresar pronto a la corte— el marqués se apropiaba, como representante de la Corona, de un lenguaje y una escala hasta entonces reservada al monarca. De hecho, podemos decir, de acuerdo con los testimonios de sus contemporáneos, de los inventarios y de otros documentos, cómo la imagen que Carpio quería transmitir a sus coetáneos era una imagen olímpica y sin medida.

Por supuesto, dentro de las relaciones diplomáticas que Carpio mantuvo en el entorno de la Santa Sede, las actuaciones del embajador francés, el duque d’Etre, eran un referente ineludible⁶⁰. Además, debemos tener en cuenta que

⁵⁸ Véase en esta misma obra, D. CARRÍO-IVERNIZZI: “El viaje a Zaragoza de Lorenzo Onofrio Colonna, virrey de Aragón (1679-1681), a través de su correspondencia”, pp. 683-701.

⁵⁹ Sobre el *quartiere spagnolo* véase A. ANSELMi: “I quartiere dell’Ambasciata di Spagna a Roma”, en D. CALABI, P. LANARO (coords.): *La città Italiana e i luoghi degli stranieri XIV-XVIII secolo*, Bari 1998, pp. 206-221; *Il palazzo dell’Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*, ed. Di Luca, Roma 2001; “El marqués del Carpio y el barrio de la Embajada de España en Roma (1677-1683)”, en *La monarquía de las naciones. Patria, nación y naturaleza en la Monarquía de España*, Actas Congreso Fundación Carlos de Amberes 17-19 diciembre 2003, Fernando Villaverde editores, Madrid 2004, pp. 559-589, y recientemente M. BARRIO GOZALO: “El barrio de la embajada de España en Roma en la segunda mitad del siglo XVII”, en *Hispania. Revista Española de Historia* 67/227 (2007), pp. 993-1024.

⁶⁰ J. LEFÈVRE: “L’Ambassade d’Espagne auprès du Saint Siège au XVIIe siècle”, *Bulletin de l’Institut Historique de Roma* 17 (1936), pp. 5 y ss; “Les instructions du Marquis del Carpio ambassadeur espagnol acceiditè auprès du Saint-Siège 1675”, en *Bulletin de l’Institut Historique Belgue de Rome* 21 (1941); pp. 149-235.

algunas compartían el escenario de la Plaza de España. De hecho, la presencia de un convento de la orden de san Francisco de Paula, de nación francesa —que se consideraba suelo galo a pesar de estar dentro del barrio español— convertía la escalinata en escenario de muchas de las celebraciones de las dos coronas. Así, la fiesta de san Luis, onomástica de los soberanos de ambos países, era la ocasión ideal para que sus representantes mantuvieran este duelo artístico.

Hay que señalar también que Carpio conocía la colección de su homólogo francés; de hecho, según los avisos, en una ocasión, el marqués había acudido de incógnito al palacio y “*non potevasi staccare [...], mentre quasi estatico osservava le statue, e pitture del meddissimo*”⁶¹. Por lo que el referente galo era uno de sus modelos artísticos, algo bastante lógico si tenemos en cuenta las tensas relaciones diplomáticas que la Corona mantenía con el país vecino y que Carpio intentó limar.

Dentro de la esfera de la Santa Sede, debemos tener en cuenta también a Livio Odescalchi, coleccionista, amante de las artes y de la música que habría sido *nipote* de su Santidad de no ser por la negativa papal y que también fue un referente importante para el embajador español⁶².

Tampoco tenemos que olvidar a los cardenales de la facción española, como Saveli, Pío o Raggi. De hecho, sabemos que Saveli regaló cinco pinturas al embajador y el cardenal Pío otras tres. En este sentido, no tenemos que olvidar el valor que tenían estos dones o regalos en la Edad Moderna como medio para sellar determinadas relaciones y alcanzar determinados fines⁶³; en este caso, al

⁶¹ BAV, Barberini Latini, 6420, fol. 227. Roma, 1 julio 1679.

⁶² Sobre el coleccionismo de Livio Odescalchi véase M. PIZZO: “‘Far galleria’: collezionismo e mercato artistico tra Venezia e Roma nelle lettere di Quintiliano Rezzonico a Livio Odescalchi (1676)”, en *Bollettino del Museo Civico di Padova* 89 (2000 [2001]), pp. 43-84; “Livio Odescalchi e i Rezzonico: documenti su arte e collezionismo alla fine del XVII secolo”, en *Saggi e memorie di storia dell'arte* 26 (2002 [2003]), pp. 119-153; M. ROETHLISBERGER: “The drawing collection of Prince Livio Odescalchi (including inventory)”, en *Master Drawings* 23-24 (1985-1986), pp. 5-30; B. PALMA VENETUCCI y S. MESSINA: “Documenti inediti relativi alla vendita delle collezioni Albani e Cristina di Svezia-Odescalchi”, *Bollettino di Musei Comunali di Roma*, n.s., 17 (2003 [2004]), pp. 79-141; T. MONTANARI: “La dispersione delle collezioni di Cristina di Svezia. Gli Azzolino, gli Ottoboni e gli Odescalchi”, *Storia dell'Arte* 90 (1997), pp. 250-300.

⁶³ La literatura sobre la antropología del regalo es muy amplia; remitimos al clásico de M. GAUSS: “Essai sur le Don. Forme et Raison de l'échange dans les Sociétés archaïques”, *L'Année sociologique* 1 (1923-1924), pp. 30-186; *Sociologie et anthropologie*, PUF, París 1966,

cardenal Salveili le habían entregado el protectorado de Sicilia y a los otros dos, les habían hecho merced de cinco mil ducados de pensión al año que se pagaban a través de la Real Hacienda de Nápoles.

A los contactos diplomáticos que mantuvo en la esfera de la Santa Sede se sumaban otros directamente relacionados con los círculos de artistas o eruditos a los que ya me he referido. Tal vez, la academia de la reina Cristina de Suecia (Fig. 6), entonces uno de los foros artísticos más importantes y activos de la Roma del momento, fue la que puso a Carpio en contacto con los artistas y las ideas clasicistas imperantes entonces⁶⁴. Entre ellos se encontraba Giovanni Pietro

véase p. 200; actualizada en la versión inglesa *The Gift. The form and reason for exchange in archaic societies*, Routledge, Londres 1990; ARISTÓTELES: *Ética a Nicómaco*, IV, 2, 1122A, ed. Instituto de Estudios Políticos, Madrid 1970; M. FUMAROLI: “L’eroismo cornelianio e l’ideale della magnanimità”, en *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, il Mulino, Bolonia 1990, pp. 137-168; K. POLANYI: *The Great Transformation*, Nueva York 1944; P. BLAU: *Exchange and Power Social in life*, Nueva York 1964; M. SAHLINS: “On the Sociology of primitive exchange”, en *The Relevance of Models for Social Anthropology*, ed. M. P. Banton, Londres 1965, pp. 139-236; F. G. BAILEY (ed.): *Gifts and poison: the politics of reputation*, Oxford 1971; R. W. FIRTH: “Symbolism in giving and getting”, en *Symbols, Public and Private*, Ithaca, Nueva York 1973, pp. 368-402; N. ZEMON DAVIS: “Beyond the market: books as gifts in century France”, *Royal Historical Society Transactions* 33 (1983), pp. 69-88; S. KETTERING: “Gift giving and patronage in Early Modern France”, *French History* 2 (1988), pp. 131-151; A. M. HESPANHA: *La gracia del derecho. Economía de la cultura en la Edad Moderna*, Madrid 1993; I. KRAUSMAN BEN-AMOS: “Gifts and favours: informal support in Early Modern England”, *The journal of modern history* 72/2 (2000), pp. 295-338; N. ZEMON DAVIS: *The gift in sixteenth-century France*, Oxford Univ. Press, Oxford 2000.

⁶⁴ Sobre la reina Cristina de Suecia véase entre otros G. GUALDO PRIORATO: *Historia della sacra real Maestà di Christina Alessandra, regina di Svetia*, nella stamperia della Reverenda Camera Apostolica, Roma 1656; J. ARCKENHOLTZ: *Mémoires concernant Christine Reine de Suède pour servir d’éclaircissement à l’histoire de son regne et principalement de sa vie privée...*, chez J. Schreuder & P. Mortier, I-IV, Amsterdam et Leipzig 1750-1760; R. MAGNUS VON PLATEN (ed.): *Queen Christina of Sweden. Documents and studies*, Estocolmo 1966; P. BJURSTRÖM: *Feast and Theatre in Queen Christina’s Rome*, Analecta Reginensia II, Estocolmo 1966; C. D’ONOFRIO: *Roma, val bene un’abiura. Storie romane tra Cristina di Svezia, Piazza del Popolo e l’Accademia Arcadia*, Palombi, Roma 1976; *L’Istoria degli intrighi galanti della regina Christina di Svezia e della sua corte durante il di lei soggiorno a Roma*, ed. Bignami Odier e G. Morelli, Roma 1979; S. AKERMAN: *Queen Christina of Sweden and her circle. The Transformation of a 17th century Philosophical libertine*, J. Brill, Londres 1991; M. L. RODÉN: *Politics and culture in the age of Christina*, Estocolmo 1997.

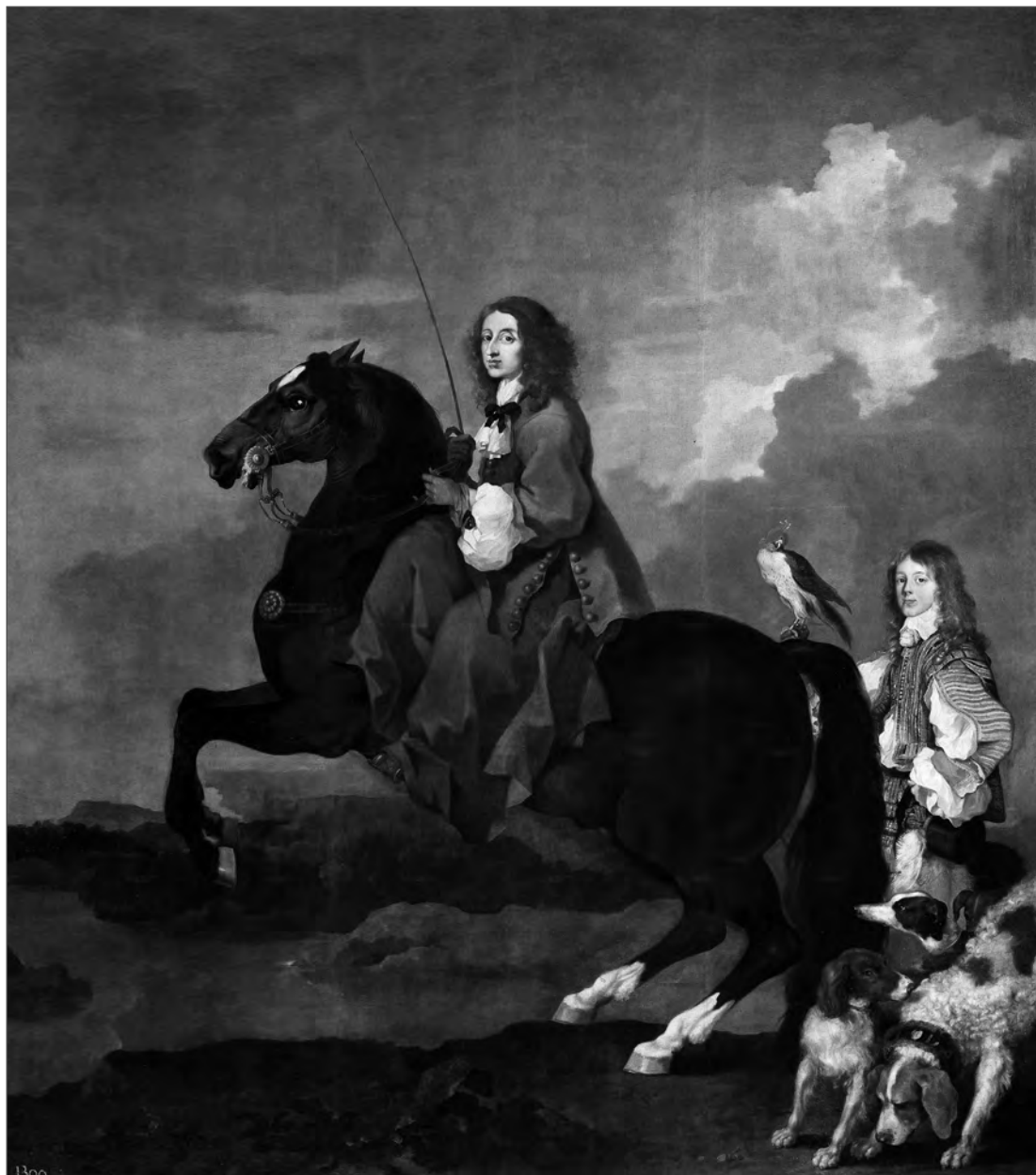


FIG. 6
Sebastien Bourdon: *Retrato de la reina Cristina de Suecia*
(Museo Nacional del Prado)

Bellori, bibliotecario de la reina y responsable de esa *renaissance* clasicista, cuyas doctrinas podemos entrever en la colección del marqués⁶⁵; Giuseppe Ghezzi, pintor de la comunidad “marcheggiana”⁶⁶—como el cardenal Dezzio Azzolino, secretario de la reina— o Niccolo Berrettoni⁶⁷, discípulo de Carlo Maratta, que también estaba a su servicio.

También desempeñó un papel importantísimo en la configuración del programa artístico de la colección de Carpio, el oratoniano Sebastiano Resta⁶⁸ que, según las fuentes, era asiduo a las reuniones de la supuesta “academia platónica del marqués del Carpio”, si es que existió como tal⁶⁹. Hay que recordar que Resta pretendía crear una historia de la pintura a través de su colección de dibujos; esa misma concepción historicista, a la que me refería al examinar la colección madrileña, se desarrolló notablemente en la colección romana hasta el

⁶⁵ Véase E. BOREA y L. DE LACHENAL (coords.): *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*, 2 vols., Cat. Exp. Palazzo delle Esposizioni, Roma 2000.

⁶⁶ G. DE MARCHI (coord.): *Sebastiano e Giuseppe Ghezzi, protagonisti del Barocco*, Cat. Exp. Palazzo Pascali, Comunanza 1999, Marsilio editore, Venecia 1999; F. PANSECCI: “A favore di Giuseppe Ghezzi”, *Studi Romani* (gennaio-giugno 2000), pp. 125-133.

⁶⁷ Véase L. BARROERO y B. CASALE: *Niccolò Berrettoni*, Società di Studi Storici per il Montefeltro-Università degli Studi Roma Tre (Atti convegno Macerata Feltria 23-24 maggio 1998), Roma 1998.

⁶⁸ Sobre el Padre Sebastiano Resta, véase principalmente S. POPHAM: “Sebastiano Resta and his collections”, *Old Master Drawings* (junio 1936), pp. 1-19; A. PAREDI: “Sebastiano Resta Collezionista”, en *I disegni del Codice Resta*, Milan 1976, pp. 1-12; M. DUNN: “Father Sebastiano Resta and the Final fase of the Decoration of S. Maria in Vallicella”, *The Art Bulletin* 64 (1982), pp. 601-622; S. PROSPERI VALENTI RODINÒ y G. FUSCONI: “Una aggiunta a Sebastiano Resta collezionista: Il piccolo preliminare al gran teatro pittorico”, *Prospettiva* 33-36 (1983-1984), pp. 237-256; G. WARWICK: *The arts of collecting. Padre Sebastiano Resta and the Market for drawings in early modern Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, con bibliografía precedente.

⁶⁹ Sólo tenemos noticia de la citada “Academia” en una carta que Sebastiano Resta escribió a Francesco Maria Gabburri, recomendando los servicios del pintor Giuseppe Pinacci para valorar una colección que quería comprar el Gabburri:

“[...] *Non mi par poco che sia finita la provvisone dello studio e galleria di monsignor Marchetti in Pistoia, e che il signor Pinacci mio collega nella scuola Platonica del marchese del Carpio, vi dia l'ultima mano*” (publicada por G. G. BOTTARI, S. TICOZZI: *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritta da' piu celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, Nueva York 1979, II, pp. 104-105).



FIG. 7
Teresa del Pó (grab.),
Correggio (autor):
Madonna del Latte

punto de que Carpio estaba interesado en comprar la copia de la obra de un maestro por otro artista para explicar así la influencia que había ejercido sobre él. Contamos con un significativo ejemplo en la *Madonna del Latte* de Correggio de la que don Gaspar tenía en su colección tres ejemplares; por un lado, el original del artista, cuya adquisición había sido “*Il più glorioso triumpho della Gran Galleria di Sua Eccellenza*” y que se cuidó de mandar grabar con su escudo a Teresa del Pó, para vincular la obra a su linaje (Fig. 7); y por otro, encontramos inventariadas dos copias, una de ellas atribuida a Annibale Carracci –que tenemos que interpretar dentro de ese discurso “belloriano” de recuperación clásica de la pintura y de deuda de los artistas con sus maestros– y otra copia anónima⁷⁰.

⁷⁰ L. FRUTOS: “Il Correggio del VII Marchese del Carpio: *Il più glorioso triumpho della Gran Galleria di Sua Eccellenza*”, *Bulletin du musée Hongrois des Beaux-Arts* 101 (2004), pp. 57-68.

Pero, además, el círculo de la reina Cristina le puso en contacto con los grandes artistas de la esfera romana, que habían contribuido a crear la imagen de las grandes cortes europeas. Es el caso de Carlo Maratta, maestro del clasicismo romano, presente en la colección de don Gaspar, que además participó en el concurso convocado por el propio marqués en el que solicitaba a los artistas que reflejaran su idea de la pintura ⁷¹. De hecho, esta convocatoria es una clara muestra de la erudición e interés de Carpio por la dignificación del arte y de los artistas. En su obra, Carluccio dibujó *“l'accademia e la scuola di essa pittura con varie figure intente e varii studii: geometria, ottica, anatomia, disegno, colore”*. La obra era una auténtica proclama de los principios de la pintura de Maratta, y, por ende, de Bellori ⁷². El *disegno* gozó de tanta importancia que sería grabado más tarde por Nicolás Dorigny –en Roma desde 1687– y, por lo tanto, en fechas posteriores a la muerte de Carpio, con una elocuente inscripción: *“A giovanni studiosi del disegno”* ⁷³ (Fig. 8). La obra contaba con una composición en *pendant*, grabada también por Dorigny, con la inscripción *“Agli Amatori delle Buone Arti”* ⁷⁴.

También podemos relacionar en parte con el círculo de Cristina de Suecia los contactos con el octogenario Bernini; de hecho, cuando se redactó el inventario

⁷¹ Véase O. KUTSCHERA-WOBORSKY: “Ein Kunsttheoretisches Thesenblastt Carlo Marattas und seine ästhetischen Anschauungen”, *Mitteilungen der Gesellschaft für Verrielfältigende Kunst* 42/2-3 (1919), pp. 9-28; M. WINNER: “...una certa idea’. Maratta zitiert einen Brief Raffaels in einer Zeichnung”, *Der Künstler über sich in Seinen Werk*, Munich 1992, pp. 511-570; S. Rudolph en E. BOREA y L. DE LACHENAL (coords.): *L'idea del Bello...*, *op. cit.*, II, p. 483.

⁷² El dibujo se ha identificado con el que se encuentra en la actualidad en la colección del duque de Devonshire y el Chatsworth Settlement Trustees, inv. 646. Véase M. JAFFÉ: *The Devonshire Collections of the Italian Drawings. II: Roman and Neapolitan Schools*, Londres 1994, n. 251, p. 128. Existe un estudio preparatorio en el Wandsworth Atheneum di Hartford; véase W. HIESENGER y A. PERCY (coords.): *A Scollar Collects. Selection from the Antony Morris Clark Bequest*, Cat. Exp. (Philadelphia) 1980, n. 3 y 4, p. 116.

⁷³ Parece ser que el primer estado conservado del grabado puede fecharse hacia 1702-1703. Las planchas de cobre debieron quedar en poder de Maratta, y, a su muerte en 1713, pasaron a Jacopo Frey que, en 1728, repitió la tirada de grabados de la Academia de Pintura de Dorigny. S. Rudolph en E. BOREA y L. DE LACHENAL (coords.): *L'idea del Bello...*, *op. cit.*, II, p. 483.

⁷⁴ El dibujo se ha identificado con el conservado en el Département des Arts Graphiques del Musée du Louvre, inv. 17950.



A' Giovani studiosi del Disegno

[illegible]

N. Derigny sculp.

FIG. 8
Nicolás Dorigni (grab.), Carlo Maratta (autor): *Academia de pintura*

de los bienes del marqués a su salida de la embajada se citaba entre las obras regaladas “*Un quadro, che rappresenta una testa d’un giovane senza barba di mano del Cavalier Bernino*” que el artista había presentado al embajador⁷⁵. Además, Carpio mantuvo también buenas relaciones con el hijo del *Cavaliere* que le envió dedicada la biografía que Filippo Baldinucci había escrito de su padre y publicado en 1682:

*Monsignor Bernino lo manda all Eccellentissimo Signore Marchese del
Carpio Ambasciatore Di Spagna in segno delle obbligazioni
che gli professa per la memoria che conserva
dal Cavaliero suo Padre, quale era stimatore delle virtu di S. E.*⁷⁶

Hay que tener en cuenta que la relación con el taller de Bernini estaba también favorecida por la cercanía al palacio de la embajada; en este sentido, a la muerte del maestro, don Gaspar continuó encargando obras a sus seguidores.

Pero incluso antes de su muerte, Carpio encargó directamente algunas obras al anciano *Cavaliere* que además considero que admiten una lectura también en clave política. Según esta hipótesis, mediante esos encargos, el representante de la Corona española pretendía apropiarse de los iconos berninianos que se habían relacionado antes con el monarca francés. Es el caso de la estatua en bronce del retrato ecuestre de Carlos II que no hacía sino repetir el fallido modelo de estatua ecuestre de Luis XIV⁷⁷ que el monarca galo había encargado al artista

⁷⁵ En el inventario romano encontramos además: “470.— Un quadro, che rappresenta un ritratto d’un Giovane con diuerso disegni nelle mani, depinto di mano del Cavaliero Bernino scultore di palmi 3 e 2 in circa”; “1081.— Un quadro, che rappresenta una testa d’un giovane senza barba di mano del Cavaliero Bernino di palmi 2, e 1 fi” (ADA, C^a 302-4, Inventario e descrizione deli mobili, supellitili, Massaritie, bronzi e Robba e dell’Antica, e Moderna Pittura e Scultura dell’Eccmo Signre Don Gasparo de Haro et Guzmán Ambasciatore Ordinario e Straordinario in Roma per Sua M.tà Catt.a e suo Vicerè nominato al Regno di Napoli. Roma, 1682 (de aquí en adelante Roma82), fols. 73v y 150, publicado por M. BURKE y P. CHERRY: *Collections of paintings in Madrid 1601-1755*, The Paul Getty Trust, California 1997, pp. 753 y 780).

⁷⁶ El ejemplar perteneciente a la rica biblioteca del marqués pasó a integrar los fondos de la Biblioteca Real. Dado a conocer por D. Rodríguez Ruiz en E. SANTIAGO PÁEZ (coord.): *La Real Biblioteca Pública (1711-1760): De Felipe V a Fernando VI*, Cat. Exp. Biblioteca Nacional, Madrid, 2004, p. 512.

⁷⁷ Véase en relación con el citado bronce M. FAGIOLO DELL’ARCO: *Berniniana. Novità sul regista del Barocco*, Skira, Roma 2002, pp. 120-123; T. MONTANARI: “Da Luigi XIV a Carlo II.

y que acabó transformado en un Marco Curcio. Asimismo, el encargo de una copia de la Fuente Navona a Bernini como regalo para Carlos II tampoco estaba exento de significado ⁷⁸.

De hecho, estos encargos coincidieron con un momento en el que Carpio confiaba en poder regresar a Madrid. En 1679, el nombramiento de don Juan José de Austria como primer ministro le había alentado la posibilidad de conseguir algún oficio en la corte; además, el delicado estado de salud de su mujer y de su hija, le hacían confiar en que le darían permiso para regresar a Madrid. De ahí que, precisamente entonces, encargara la copia de la fuente y el retrato ecuestre del monarca a Bernini para obsequiar a su Majestad. Sin embargo, las delicadas relaciones entre el embajador y el Papa y el riesgo de perder el *quartiere* si abandonaba Roma, le impidieron volver a España. Tal vez por este motivo y consciente de la necesidad de demostrar que merecía regresar a la corte para ocupar el puesto de favorito que, además, consideraba legítimamente reservado, no dudó en construir una imagen, si queremos, casi regia. De hecho, Carpio desplegó en esos últimos años una política propagandística de la Corona asociada a su propia persona, casi sin precedentes.

Además del contacto con los grandes artistas, también habría que aludir a las relaciones que Carpio mantuvo con sus discípulos o con un tipo de artista formado en la *maniera* de los maestros, con gran capacidad para copiar y reconocer una copia de un original. Este tipo de artistas, muchos de ellos todavía anónimos y ausentes de la habitual historia del arte, desempeñaron un importante papel en la configuración de un gusto e incluso del significado intrínseco de una colección. Es el caso, por ejemplo, de Pasqualino Rossi, pintor veneciano autodidacta que encontramos al servicio de los agentes de Carpio en Venecia, donde actuaba como “*perito d’arte*” o “*intelligente della pittura*” asesorando las

Metamorfosi dell’ultimo capolavoro di Gian Lorenzo Bernini” en J. L. COLOMER (coord.): *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica...*, *op. cit.*, pp. 403-414; T. MONTANARI: “‘Dar todo a uno es obra del diablo’: Gian Lorenzo Bernini, ¿artista de corte?”, en F. CHECA (coord.): *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Sociedad Estatal para la ayuda cultural Exterior, (catálogo Exposición Palacio Real de Madrid y Aranjuez), Madrid 2003, pp. 53-62.

⁷⁸ J. FERNÁNDEZ-SANTOS: “Las fuentes romanas de Don Gaspar de Haro: del aplauso efímero a la eterna fama”, *Montorio. Cuadernos de trabajos de la Real Academia de España en Roma, curso 2003-2004* (2005), pp. 60-80.

posibles compras del marqués⁷⁹. Después lo encontramos en Roma al servicio del embajador para el que realizó numerosas copias de obras maestras, sobre todo mitológicas o alegóricas. También podemos citar al pintor sienés Giuseppe Pinacci, que se convirtió en su asesor artístico, y que estuvo presente en la redacción del inventario de bienes a la salida de la embajada con destino a Nápoles⁸⁰. De hecho, en palabras del padre Orlandi, Pinacci era especialmente virtuoso en:

*avere una prestissima intelligenza nel conoscere gli autori delle pitture, e nel restaurare quadri perduti, e guasti, con diversità di segreto per fare vernici, e colori, ed altre cose necessarie ai Pittori*⁸¹.

Una opinión que no compartían todos los que le conocían, puesto que parece ser que sus atribuciones no eran del todo fiables. También podemos incluir entre estos artistas al napolitano Paolo de Matteis, diestro en la copia de pinturas; de hecho, según los biógrafos, el discípulo de Giordano se había dedicado en Roma a copiar la obra de los grandes maestros⁸². Precisamente, uno de los días en los que estaba dibujando una de las pinturas de la Basílica de san Pedro,

⁷⁹ L. FRUTOS: "El arte de la posibilidad: Carpio y el coleccionismo de pintura en Venecia", *Reales Sitios* 162 (2004), pp. 54-71.

⁸⁰ Sobre Giuseppe Pinacci véanse las biografías que le dedican P. A. ORLANDI: *L'Abecedario Pittorico dei Professori piu Illustri in Pittura, scultura e architettura* [...], Florencia 1704, pp. 185-186; Orlandi empleó en su biografía algunas de las noticias que le proporcionó el biografiado en una carta fechada el 2 de noviembre de 1701. Véase A. RICCI: *Memorie Storiche delle arti e degli artisti della Marca d'Ancona*, Macerata 1834, II, p. 136; N. PÍO: *Le Vite di pittori, scultori ed architetti* (cod. Ms Capponi 257), edición de C. e R. Engass, Ciudad del Vaticano 1977, pp. 107-108, 154-155. N. Pío recogió dos años después de la muerte de Ghezzi la relación de las pinturas que había ejecutado en Roma y aludió a su actividad literaria y académica. Más fiable es la biografía que le dedicó su amigo L. PASCOLI: *Vite de pittori, scultori ed Architetti moderni*, Roma 1730 (ed. facsímil: Boeckhandel & antiquariaat), Amsterdam 1975, II, pp. 199-211.

⁸¹ Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Sezione Manoscritti, F. M. N., Gabburri, vol. III, E. B. 9. 5, fol. 1117. Véase L. FRUTOS: "Noticias sobre la historia de una dispersión: el Altar de pórvido del VII marqués del Carpio y un lote de pinturas", *Ricerche sul'600 napoletano. Saggi e documenti 2003-2004*, Electa, Nápoles 2004, pp. 60-84; véase p. 65.

⁸² Para la biografía del artista véase B. DE DOMINICI: *Vite de pittori, scultori, ed architetti napoletani*, Nápoles 1742 (ed. facsímil, Arnaldo Forni editore, Bologna 1979), III, pp. 518-552 y P. A. ORLANDI: *L'Abecedario Pittorico...*, *op. cit.*, p. 1025; A. INFANTE: *Paolo De Matteis di Piano del Cilento: note biografiche e Catalogo delle opere*, Comunita Montana Gelbison e Cervati, Orriá 1990.

*fu osservato da D. Gaspar de Haro y Gusmán Marchese del Carpio Ambasciatore in Roma del re Cattolico, signore diletantissimo della pittura, il quale dopo aver con diletto osservato, e lodato quel disegno, gli ordinò, che disegnasse per lui altri quadri, tanto di quelli esposti in S. Pietro, quanto in altre Chiese di Roma*⁸³.

Parece ser que de este modo se inició una relación de mecenazgo que continuó durante el virreinato napolitano.

Observamos por lo tanto cómo, desde el punto de vista del mecenazgo, Carpio se relacionó con aquellos artistas que, por su maestría y reconocimiento dentro de los círculos artísticos e incluso cortesanos, contribuían a dibujar su imagen como príncipe de las artes. Sin embargo, dado que no siempre era posible contar con la exclusividad de su servicio —muchos de ellos trabajaban entonces para grandes familias romanas o para otras cortes— acudía, bien a sus discípulos —caso de Niccolo Berrettoni por Carlo Maratta, Filippo Schor por Bernini, Vincenzo Noletti por Ferdinand Voet o De Matteis por Giordano— o a aquellos artistas diestros en hacer copias, como el citado Pasqualino. Tenemos que señalar que entonces la copia carecía del valor negativo que tiene hoy en día; al contrario, el tener la copia de una obra maestra podría indicar que se había tenido acceso a ella; y su valor aumentaba si era de buena mano. Además, permitía si queremos, democratizar el goce de determinadas piezas que eran inalcanzables para el resto de los coleccionistas, aunque muchas se conocían gracias al grabado⁸⁴. De ahí que, en más de una ocasión, muchos coleccionistas intentaran impedir que se realizaran copias de sus obras, o bien, se aseguraran de relacionarlas con su imagen a través del grabado, como ocurrió con la citada *Madonna del Latte* de Correggio o con la cabeza de la *Magdalena* de Tiziano, ambas en la colección del marqués; fueron grabadas con una inscripción laudatoria por Teresa del Pó y Arnold Westerhout⁸⁵. De esta manera, los coleccionistas vinculaban las connotaciones de prestigio de la obra o del artista a su propia colección, o incluso a su linaje.

⁸³ B. DE DOMINICI: *Vite de pittori, scultori...*, *op. cit.*, III, p. 519.

⁸⁴ Sobre las copias véase K. POMIAN: *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia, XVI-XVII secolo*, ed. italiana Il Saggiatore, Milán 1987, p. 134 e I. CECCHINI: *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento. Uno studio sul mercato dell'arte*, Saggi Marsilio, Venecia 2000, pp. 213-215.

⁸⁵ L. FRUTOS: “Il Correggio del VII Marchese del Carpio...”, *op. cit.*

Hay que señalar que durante su estancia en la corte madrileña Carpio ya había encargado la copia de emblemáticas obras de las colecciones reales, como las copias de las *Poesías* de Tiziano que encargó a Juan Bautista Martínez del Mazo o del famoso *Retrato ecuestre de Felipe IV* de Rubens, que ardió en el Alcázar en 1734, y que se conoce gracias a la copia de Velázquez y Mazo.

El contacto con estos artistas no sólo le permitió alcanzar la gloria al asociar sus obras con su mecenazgo, sino que, en teoría, también las encargaba a mayor gloria de su Majestad⁸⁶. Es el caso de la copia de la fuente Navona realizada por Bernini que pretendía regalar al rey, a pesar de que las inscripciones y escudos de la fuente, ensalzaban al propio marqués.

La fuente era un cuarto mayor que el tercio del original y estaba elaborada en piedras duras y en lugar de las inscripciones de la fontana original dedicadas a Inocencio X se colocó una a cada lado escrita en latín, griego, italiano y español dedicadas a la embajada de Carpio y reconociendo la autoría de Bernini:

Siendo Embaxador à Innocencio XI Summo Pontifice por la Magestad de Carlos Segundo de las Españas el Excmo. Señor Don Gaspar de Haro, y Guzman Marques del Carpio, y de Heliche ordenó, que a similitud dela Machina, que erigió en Plaza Navona el Cavallero Bernino se dispusiese esta con superintendencia del mismo, que haviendo muerto mientras se perfeccionava, cerró con este Posthumo Parto la fecundidad inmensa de su Mente Año MDCLXXXI.

Efectivamente, el *Cavaliere* falleció el 28 de noviembre de 1681, cuanto todavía no se había terminado la fuente que quedó bajo la supervisión de Filippo Schor⁸⁷. La inscripción contribuía también a dignificar el lado creativo del artista, a la vez

⁸⁶ BAV, Barberini Latini, 6420, fol. 121v. Roma, 18 marzo 1679:

“[...] Questo signore Ambasciatore di Spagna poi, oltre l'inconbeza della sua carica pare che ad altro non attenda, che a comprare statue e quadri pensando anco di far costruire una fontana della forma di quella di Piazza Navona con formarne i piedi di bronzo et il resto di finissimo porfido, e redendosi che del tutto ore debba dare un presente al suo Re, e con cio facilitasi l'acquisto del Governo di Napoli, parendo che horamai si mostri noioso di piu sostenere il peso di quest'Ambasciata”.

⁸⁷ Archivio Colonna, Lorenzo Onofrio Colonna, Roma, 23 noviembre 1680:

“[...] Adesso si termina questa di Navona con la guglia, e vasca di porfido, e statue di marmo, devonno tutte essere otto; e la spesa ascenderà a m/30 d.ti. il figlio di Gio Pauolo tedesco [Filippo Schor] è il direttore”.

que se vinculaba su última creación con el mecenazgo del marqués del Carpio y con la protección de la corona española.

Es posible que la fuente no se llegara a montar nunca en Roma y que se enviara despiezada al puerto de Nápoles de donde partió en 1683, rumbo a España, embalada en 192 cajones con dirección Cartagena⁸⁸; sin embargo, la fortuna hizo que la fuente nunca llegara a Madrid ni pasara a engrosar las colecciones reales. De hecho, a partir de ahí, se perdía su rastro en los inventarios de las colecciones de don Gaspar redactados a su muerte en Madrid, y tampoco tenemos noticia de su llegada al puerto de Cartagena, de manera que cabe la posibilidad de que los barcos no llegaran y que hubieran sufrido un naufragio o un asalto⁸⁹. De hecho, tal vez podríamos pensar que el aviso de marzo de 1684 de que los franceses “*havessero fatto acquisto per mare della preziosa supellettili di quadri, statue, ed altro che il Vicerè di Napoli mandaba di cola in Spagna*”⁹⁰ se refería a esta embarcación. Aunque también podría haber quedado entre “lo encajonado” en Cartagena a la muerte del marqués. La próxima vez que localizamos

⁸⁸ F. CHECA: “El marqués del Carpio (1629-1687) y la pintura veneciana del Renacimiento. Negociaciones de Antonio Saurer”, *Anales de Historia del Arte* 14 (2004), pp. 193-212, véase pp. 209-211.

⁸⁹ Margarita Estella propuso la identificación de una estatua alegórica de un río, en los jardines de Aranjuez, con uno de los Cuatro ríos de la fontana de Carpio; sin embargo, iconográfica y formalmente la figura se aparta del modelo berniniano conocido, algo que reconoce la propia autora al final de su artículo, M. ESTELLA: “El llamado Neptuno (Río?) de la colección de Carpio y su problemática identificación con una obra atribuida a Bernini, en Aranjuez”, *AEA* 75 (2002), pp. 117-128. La propia autora lo ha revisado recientemente en “Adiciones y rectificaciones sobre esculturas italianas en España”, *AEA* 321 (2008), pp. 17-30. Tal vez podamos relacionar esa escultura con la estatua de “Un Neptuno echado de mármol blanco está en la ventana del jardín que caen a san Vernardono en tres mill y trescientos reales” que se inventariaba en el Jardín de san Joaquín en 1677 y que todavía encontramos en 1692 (ADA, C^a 221-2, Memoria de las pinturas y demás alajas que an quedado en el Jardín de san Joaquín tras la almoneda de el ex.mo s.or maq.s del Carpio D.n Gaspar de Aro y Guzmán mi s.r que entregó Don Martín de Navarrete a don Gerónimo Javierre en 10 de octubre de mil seiscientos y noventa y dos).

⁹⁰ ASR, Ephemerides Cartariae, vol. 90, fol. 93v:

“*Venerdì 24 di marzo [de 1684] si vociferava chi li francesi havessero fatto acquisto per mare della preziosa supellettili di quadri, statue, ed altro che il Vicerè di Napoli mandaba di cola in Spagna; benche da altri non si creda parendo che l'accortezza di quel signori non havessi arrischiato in mare cosi tanto da esso rimasti in tempo che serve la guerra tra il suo Re, e quello di Francia, tanto più che non vi era fretta di mandarli hora*”.

la fuente berniniana de Carpio es en las colecciones del duque de Marlborough en su palacio de Blenheim en el siglo XVIII⁹¹, donde llegó como regalo del duque de Uceda.

Gran parte de la colección se empezó a mandar poco a poco a España; en 1685, 1686 y 1687 se enviaron desde Nápoles otras fuentes, medallas de mármol, cabezas de filósofos, ídolos egipcios –comprados en la almoneda Massimi– esculturas y numerosos cuadros⁹². Algunos tenían como destino Loeches –donde se encontraba el panteón familiar– otros se enviaron a la Marquesa del Carpio. Es a través de estos envíos como podemos evaluar el peso que tuvo la recepción de las colecciones italianas de don Gaspar en la corte. De hecho, en esos envíos intentó mandar las mejores esculturas y antigüedades que había conseguido comprar en Italia, así como las magníficas fuentes que había comisionado y que Baldini reconoció como las “Siete Maravillas”. Algunas de esas esculturas acabaron en las colecciones reales cuando fueron adquiridas en 1728 por Felipe V e Isabel de Farnesio a la heredera –entonces ya X duquesa de Alba– para decorar el palacio de la Granja de San Ildefonso⁹³.

En cuanto a pintura, Carpio se cuidó de enviar sobre todo obras de grandes maestros reconocibles en la corte. De hecho, mandó numerosas obras de la escuela veneciana, sobre todo, de Tintoretto, muchos de ellos retratos procedentes de la compra de los restos que habían quedado en el obrador del artista⁹⁴. Pero también bastantes de Veronés, Palma el Joven o Tiziano. Destacaba también el número de pinturas de la escuela boloñesa con obras atribuidas a Carracci,

⁹¹ Ch. AVERY: “The Duke of Marlborough as a Collector and Patron of Sculpture”, *The Evolution of English Collecting: Receptions of Italian art in the Tudor and Stuart Periods*, Yale University Press, New Haven & Londres 2003, pp. 427-464.

⁹² El manuscrito se conserva en la Real Biblioteca de San Lorenzo del Escorial, Ms IV-8&-25. Lo publicó A. Sánchez Rivera pero sin relacionarlo con el marqués del Carpio. *Vide* A. SÁNCHEZ RIVERA: “Cuadros venidos a España... un manuscrito interesante”, *Arte Español* (Madrid 1929), pp. 518-521; A. E. Pérez Sánchez lo identificó con los envíos de Carpio; A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: “Sobre la venida a España de las colecciones del marqués del Carpio”, *AEA* 33 (1960), pp. 293-295.

⁹³ B. CACCIOTTI: “La Collezione del VII Marchese del Carpio tra Roma e Madrid”, *Bollettino d'arte* n° 86-87 (junio-octubre 1994), pp. 133-196, véase pp. 193-194.

⁹⁴ L. FRUTOS: “Tintoretto en las colecciones del VII marqués del Carpio y del Almirante de Castilla”, en M. FALOMIR (coord.): *Tintoretto*, Actas del Congreso Internacional, Museo Nacional del Prado, Madrid 27-28 de febrero de 2007 (en prensa).

Domeniquino, Albani, entre otros, así como las que envió atribuidas a Giulio Romano, un artista estimado, pero con poca obra conocida en España ⁹⁵. Del mismo modo, hay que señalar el envío de dos pinturas de Rembrandt –un “San Pedro que se calienta” y un Baco– en enero y julio de 1686. Hay que recordar que en la colección madrileña de san Joaquín se inventariaba ya una pintura que hacía las veces de sobrepuerta en 1677 y que la pintura del artista holandés no era demasiado conocida en España.

En cualquier caso, en líneas generales, dentro de las pinturas enviadas apenas había lugar para la obra de artistas modernos, a excepción de Luca Giordano, pintor conocido en la corte, desde donde se le había reclamado varias veces. En cambio, sí habría que destacar la voluntad historicista a la que ya me he referido antes, en el envío en 1686 de dos pinturas compradas en Roma, una de Giotto y otra de Cimabue, “*stimati per la memoria de principi de la pittura de’nostri ultimi quattro secole, e non per altro*” ⁹⁶.

En cualquier caso, hay que tener en cuenta que no todas las obras enviadas llegaron a Madrid; de hecho, algunas quedaron encajonadas en Cartagena. Incluso se ha propuesto identificar uno de los bajeles ingleses que salió de Nápoles en 1686, el Llorel, con el barco naufragado que citaba Winckelman ⁹⁷; sin embargo, como he podido documentar, el citado bajel inglés continuó navegando en 1687.

⁹⁵ De hecho, el consejero don Lorenzo Ramírez de Prado dejó dicho en su testamento, fechado el 23 de octubre de 1658, que “Al excelentísimo señor conde marqués de Eliche, mando una pintura original de mano de Julio Romano, porque ay pocas pinturas deste pintor, está en el aposento que cae a la calle y le suplico recibir esta demostración de mi obligación” (J. FAYARD: *Los miembros del Consejo de Castilla. 1621-1746*, Siglo XXI de España, Madrid 1982, p. 428, n. 79).

⁹⁶ Roma82:

“564, 565. *Due quadri compagni, uno S. Sebastiano, L'altra La madonna di mano di Cimabù e S. Sebastiano di mano di Giotte, sono dipinti in tavola in campo d'oro di mano di palmi 2 et 1 fi senza cornicie, ambidue insieme stimati p. La memoria de'principij de la pittura de'nostri ultimi quattra secole, e non per altro 40*”.

⁹⁷ J. J. WINCKELMAN: *Historia del Arte de la Antigüedad*, Aguilar, Madrid 1955, p. 1003: “Estos bustos, con otras muchas obras antiguas, fue llevado a España por Guzmán, Virrey de Nápoles, y se dice que desapareció en un naufragio con todo lo que el barco llevaba” (citado por E. HARRIS: “El Marqués del Carpio y sus cuadros...”, *op. cit.*, p. 138, n. 12).

De manera que aunque la fortuna de todas estas obras está aún por escribir y documentar, hay que tener en cuenta que semejante movimiento de obras de arte no tuvo que pasar desapercibido en la corte madrileña.

Sí tenemos documentado el eco que tuvieron en la corte la celebración de las onomásticas y cumpleaños de sus Majestades tanto en Roma como en Nápoles. Sabemos que en estas fiestas el marqués no reparaba en gastos y que ponía a su servicio a los grandes artistas, escenógrafos, músicos y cantantes del momento. Además, estas celebraciones enlazaban con las que dedicaba a la princesa de Paliano —doña Lorenza de la Cerda, hija del duque de Medinaceli— que se convertía en la auténtica protagonista de la fiesta. Es el caso de la celebración de la onomástica de la reina madre doña Mariana, el 26 de julio, fiesta de Santa Ana, de 1681, el mismo año en el que la joven Lorenza había contraído matrimonio con el primogénito del condestable Colonna.

La noticia del éxito de las obras que Carpio estaba representando en Nápoles llegaba también a la corte madrileña. Precisamente, en 1686, con motivo del cumpleaños de Carlos II, se llevó a escena “una comedia de gran teatro, en el retiro, que embió el señor marqués del Carpio”⁹⁸, con un éxito tal que la representación se mantuvo durante dos semanas. Y es que el llamado teatro grande, con grandes escenografías a la italiana que ya, durante su etapa madrileña, había empezado a poner en escena en Madrid con Baccio del Bianco y Lotti, continuaba siendo muy apreciado en la corte.

Con motivo de la onomástica de la reina madre en 1681, el embajador había mandado iluminar toda la fachada del palacio con gran cantidad de antorchas de cera de Venecia y había dispuesto un palco especialmente reservado a la princesa y su compañía de damas a las que regaló abanicos y otras galanterías; desde allí podrían asistir a la magnífica serenata que había preparado en su honor⁹⁹. El concurso de gente fue enorme, especialmente de mujeres vestidas a

⁹⁸ BNE, Mss. 7951, fol. 303v. Carta del marqués de Astorga al marqués de Villagarcía. Madrid, 14 noviembre 1686:

“[...] de aquí participo a V. E. que sus Magestades están buenos; que se zelebró el nombre y años del Rey Nuestro Señor (cumpla ynfinitos y felizes según emos menester) en la forma acostumbrada. Y con una comedia de gran teatro, en el retiro, que embió el señor marqués del Carpio [...]”.

⁹⁹ ASR, Ephemerides Cartariae, vol. 88, fol. 50r. A pesar de que la celebración de Carpio alcanzó un nivel extraordinario, el uso de luminarias y música no era nuevo en este tipo de festejos; basta recordar los “*fuochi et feste straordinarie con musiche nella piazza* [della

la española con la espalda descubierta que, además, fueron objeto de crítica por los pudorosos ojos del Pontífice. Al terminar la fiesta, el marqués, por expreso deseo de la princesa de Paliano, decidió continuar iluminando a su costa la plaza para permitir el paseo nocturno de las carrozas y de las damas hasta que llegara la próxima luna ¹⁰⁰. Las luminarias se prolongaron noche tras noche hasta el 25 de agosto, fiesta de san Luis, que coincidía con la celebración de la onomástica de la reina reinante María Luisa de Orleans ¹⁰¹.

La fiesta fue, si cabe, mucho más solemne y, de nuevo, se prolongó en honor de la joven esposa Colonna. Las celebraciones comenzaron la noche de san Bartolomé, el 24 de agosto, y continuaron al día siguiente, san Luis, fiesta nacional francesa, de manera que “*volle il signore Ambasciatore dimostrare maggiormente in parte i corpi dell’uno e dell’altro Regno; cioè, di Francia e di Spagna*”. Para ello,

Trinità dei Monti] *et suo ni, et in casa* [palacio de la Embajada de España] *fece recitare comedie*”, que el embajador, duque del Infantado, manda realizar el 21 y 22 de octubre de 1651, con motivo del nacimiento de la Infanta Margarita Teresa. Véase E. POVOLEDO: “Gian Lorenzo Bernini. L’Elefante e i Fuochi d’artificio”, *Rivista italiana di Musicologia* (1975), pp. 499-518.

¹⁰⁰ ASR, Ephemerides Cartariae, vol. 88, fols. 50-51. Roma, agosto 1681:

“[...] *Al principio d’Agosto si fece una serenata nella piazza dell’Ambasciator di Spagna alla quale intervennero molti Principesse e Dame; che furono serviti di rinfreschi dal detto Ambasciator. Tra li altri vi intervenni la sposa Colonna; consorte del figlio del Contestabili, alla quale essendo stato dimandato dall’Ambasciatore come gli fosse piaciuta la serenata, risposi che sì, ma chi tolsi il pregio l’oscurità della piazza; à che quello risposi che nelle sere seguenti non sarebbe vista più oscura. Onde con una impegnata, e bizzarra novità ordinò che (fintanto che non la illuminare la luna) ogni sera si accendessero alle fenestre delle case che rispondono in piazza quantita di lumini con oglio, in modo tale che quella restane affatto illuminata, così per appunto regni[?] I senza nesun dispendio degli habitatori delle case stessi, alli quali l’istesso Ambasciatore fece distribuire olio a sufficienza, fino alle quattro, e anche cinque hore di notte. La prima sera (si non erro) fu alli quattro di Agosto. Non sono pero illuminati ore il Palazzo della Propaganda Fide, ne quello dell’Ambasciatori, ne quello de’Mignarelli. Vi concorvi gran quantita di persone e cavallieri, quanto di gente di nei[?] non condizioni, e l’trattanimento consisti[?] nel semplici passeggio della piazza, e nel suono di trombi e di piffeci[?]; novità molto insipida, e da gittar dinari à sproposito sera delli 13 tuttavia durava, a dicessi (come ho’arcemato[?]) durara fino al rilevare della luna. Intanto giungera il mesi di settembre, non più proposito per tali passeggi notturni, e terminara questa leggiera invention*”.

¹⁰¹ Hasta esa fecha, el embajador había mandado iluminar la plaza durante veintiuna noches.



FIG. 9

Vergelli (grab.): *Fiesta en honor del cumpleaños de la reina*. 1681

Carpio recreó la Piazza di Spagna como si se tratara de un circo romano —en parangón con la otra plaza española, la Navona, en la que se encontraba la iglesia de san Giacomo— y decoró todo su eje con lirios, castillos, leones y candelabros de madera plateados, “*ripieni di certi carafelle di vetro, nelle quali permitene lumi, facevano qualle bellissima comparsa*”. La fachada del palacio estaba igualmente iluminada y decorada con “*aparato cremesino con frangie e galloni d’oro*” y diversas balconadas desde las que los cardenales, príncipes y titulados asistieron al espectáculo. En la parte alta de la fachada, campeaba la corona real, “*iluminata con colori di varie Gioie*”, con una cartela con letras de oro y cuatro candelabros de cristal con pies de plata de los que colgaban “*quantità grandi di grosse goccirole, e lacrime dell’istessa materia*”. Delante de la fachada, Carpio había levantado un palco donde se iba a interpretar una serenata con más de sesenta instrumentos y bellísimas voces, jamás vista en Roma. La serenata, con textos de Totis en exaltación de la reina, fue un auténtico éxito y circuló impresa por Niccolò Angelo Tinassi¹⁰², a pesar de que el Papa, en teoría, había prohibido todo este

¹⁰² “Applauso festivo alla Sacra Real Maestà di Maria Luigia regina delle Spagne serenate a tre voci cantata in Roma la sera di S. Luigi nella Piazza di Spagna in Roma per Nicolò Angelo Tinassij, MDCLXXXI” (BAV, Chigi IV 2236 int. 18; también en BAV, Barberini Latini, 3873, fols. 44-47v se conserva el mismo texto, pero manuscrito). Citada por T. GRIFFIN: “Alessandro Scarlatti e la serenata a Roma e a Napoli”, en *La musica a Napoli durante il Seicento*. Atti del Convenio Internazionale di Studi, Nápoles 1985, Torre d’Orfeo, Roma 1987, pp. 351-365, véase p. 355. Dice que en este ejemplar manuscrito de Barberini

tipo de festejos. Las fiestas terminaron por la noche con doce máquinas de fuegos artificiales y recibieron incluso la felicitación de su Santidad, que reconocía que gracias a la promoción artística del embajador “*Roma sia del medesimo [Carpio] sollevata dalle presenti miserie*”. Además de los fuegos, se había colocado un molinete o artificio en la fontana berniniana de la Barcaza, que en recuerdo a la de los Cuatro Ríos en la Piazza Navona fue decorada con una “*artificiosa guglia illuminata da dentro*”.

La fiesta fue un acontecimiento sin precedentes; volvió a acudir gran parte de la nobleza, y, sobre todo, las damas. Además, el diseño de la decoración de la plaza se difundió gracias a un grabado de Vergelli donde se leía que “*Disegnò il tutto il Sig. Filippo Schor Architetto di S. Ec.a*”¹⁰³ (Fig. 9).

De esta manera Carpio había conseguido convertirse, de nuevo, en cierto modo en el director de escena de la comunidad hispana en Roma, con cambios que habían afectado no sólo a la imagen externa del *quartiere* –al conseguir transformar la noche en día– sino había modificado los hábitos y modos de vida que afectaban principalmente a sus iguales. Las damas vestían ahora a la española, y paseaban de noche en compañía de los nobles que las galanteaban. Incluso algunos cardenales osaban asomarse. De estos festejos llegaban noticias a la corte madrileña.

Latini se añade: “Disposta da Giuseppe Fede In ossequio dell’Eccellentissimo signor Marchese del Carpio Ambasciato di Sua Maesta Cattolica, e dall’Istesso all’Eccellentissima Sua dedicata”. Se conserva un manuscrito musical de la serenata en la Biblioteca de la Royal Music Library de Londres: GB-Lam, Ms 128, cc. 25-120.

¹⁰³ Existe un grabado de la fiesta de Giuseppe Tiburzio Vergelli en el Museo de Roma publicado por L. SALERNO: *Piazza di Spagna*, Di Muro, Cava dei Tirreni-Nápoles 1967, p. 111, fig. 128; la didascalia dice:

“All’Ill.o et Ecc.mo Sig.r et Pron. Col.mo il Sig. Marchese del Carpio Ambasc.re di Spagna in Roma. Applaudi Roma di tanto le festose dimostrazioni con le quali V. Ecc.za ha voluto honorare il di natalizio della Ser Maria Luisa Regina della Spagna che desiderose di confermare tuttora la memoria della concepita allegrazza mi sono veduto sollecitato da molti sig.ri ad spiegarle su questo foglio. Non ho poi trovato cui meglio consecrare quest’opera che le ne faccio non potendo per ciò essere se non grande m’assicuro del sospirato aggradimento. Grande anche l’ossequio col quale profondamente inchinandomi ho voluto farmi conoscere. Di V. Ecc.a Hum.o Div.o Obl.o e Ser.e Giuseppe Tiburtio Vergelli. Roma 24 settem. 1681”;

véase M. FAGIOLO y S. CARANDINI: *L’effimero Barocco. Strutture della festa nella Roma del’600*, Roma 1977-1978, I, pp. 296-297, y M. FAGIOLO DELL’ARCO: *Corpus delle feste a Roma...*, op. cit., p. 512.

En lo que respecta al coleccionismo, ya he citado los modelos de colección que pudieron influir en la que el marqués formó en Roma. Basta señalar que reunió más de mil cien pinturas, además de numerosas esculturas y antigüedades y que formó una magnífica biblioteca digna de continuar la que había heredado de su tío el conde-duque ¹⁰⁴. De hecho, pronto el palacio se convirtió en parada obligatoria para los que visitaban Roma. Todo ello lo consiguió gracias a la compra en almonedas, de agentes e incluso paseando de incógnito en una carroza visitando las iglesias y colecciones de la ciudad ¹⁰⁵.

Pero además, Carpio era consciente del valor que tenía la protección de las artes, no sólo desde el punto de vista personal –de hecho, a pesar de las numerosas deudas que dejó en Italia, sabemos que intentaba pagar puntualmente a los artistas que estaban a su servicio–, sino también desde el punto de vista representativo. De nuevo, volvía a tener un referente en la Corona francesa. Recordemos cómo desde la fundación en 1666 de la Academia de Pintura y Escultura en Roma, la monarquía gala estaba llevando a cabo un programa de formación de sus artistas en la “Città Eterna” a fin de hacer de la corte del Rey Sol una “Nueva Roma” ¹⁰⁶. Evidentemente, Carpio no era ajeno a este monopolio artístico que los franceses intentaban imponer en la ciudad –un ejemplo concreto lo tenemos en la difusión y uso del traje a la francesa que adoptó hasta el propio marqués–. Tampoco esta idea de promoción de las artes era nueva

¹⁰⁴ La parte del inventario de la colección de pintura ha sido publicada por M. BURKE y P. CHERRY: *Collections of paintings in Madrid...*, *op. cit.*, pp. 726–786. La colección de escultura por B. CACCIOTTI: “La Collezione del VII Marchese del Carpio...”, *op. cit.*, pp. 133–196. Preparo la publicación del inventario completo.

¹⁰⁵ He tratado algunos aspectos del coleccionismo de Carpio durante la embajada en L. FRUTOS: “Il Correggio del VII Marchese del Carpio...”, *op. cit.*; “El arte de la posibilidad...”, *op. cit.*; “Tintoretto en las colecciones del VII marqués del Carpio y del Almirante de Castilla” en M. FALOMIR (coord.): *Tintoretto...*, *op. cit.* Remito también a L. FRUTOS: *El Templo de la Fama...*, *op. cit.*; recientemente, véase A. ANSELMi: “Il VII marchese del Carpio da Roma a Napoli”, *Paragone Arte* 71 (gennario 2007), pp. 80–109.

¹⁰⁶ Es muy abundante la bibliografía existente sobre la Academia francesa en Roma; remitimos a P. DURO: *The Academy and the limits of painting in seventeenth century France*, Cambridge University Press, Cambridge 1997; A. MÉROT (ed.): *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*, París 1996; N. PEVSNER: *Las academias de arte*, Cátedra, Madrid 1982; B. TEYSSÈDRE: *L'art au siècle de Louis XIV*, París 1967; véase también con más bibliografía J. PORTÚS: “España y Francia: dos maneras de convivir con la pintura”, en F. CHECA (coord.): *Cortes del Barroco...*, *op. cit.*, pp. 99–112.

y, de hecho, don Gaspar ya contaba con un antecedente de primera mano en la iniciativa de su tío, el conde-duque de Olivares, de fundar una academia para que se formaran los pintores españoles en Roma¹⁰⁷. Así, en 1680, Carpio envió una carta al rey en la que presentaba el memorial por el que los pintores españoles en Roma solicitaban que se creara una Academia:

como aquí la tienen los demás de Europa [...] para que en España salgan hombres de virtudes y perfeccionados en Artes de Matemática, Pintura, y escultura a similitud de las demás naciones se procure erigir en esta Alma ciudad de Roma una Real Academia de Españoles¹⁰⁸.

Sin embargo, la iniciativa no tuvo acogida en la corte que no estaba dispuesta a financiar esos gastos; de hecho, cuando la carta a llegó al Consejo se dispuso que:

se responda al Marqués del Carpio procure desembarazarse desta materia, respondiendo gratamente a los pintores sin desalentarlos y en la forma que juzgare mas conveniente pues el erario no esta oy para semejantes desperdicios.

En este sentido y, en virtud de los testimonios que tenemos en relación con la exaltación de la Corona gracias a la promoción de las artes en Italia, la mayoría de las iniciativas corrían a cargo del propio marqués. En ese caso, se veía a sí mismo como representante de la corona española dentro del tablero europeo; muy consciente de las exigencias de representación que exigía ese “gran teatro del mundo” no dudó en hacer lo que fuera para superar al resto de países representados e intentar recuperar la imagen de un país que, a ojos de Europa, no era la potencia de antes. Tal vez lo hacía no por la confianza que tenía en las posibilidades del joven rey, sino por acumular los méritos necesarios para asegurar su glorioso regreso a la corte y merecer el valimiento.

Una muestra del conocimiento del valor propagandístico que tenía su imagen y de la conciencia de que estaba formando parte de la historia lo tenemos

¹⁰⁷ V. CARDUCHO: *Diálogos de la pintura* [1634], ed. a cargo de F. Calvo Serraller, Madrid 1979, p. 440.

¹⁰⁸ AGS, Estado, Leg. 3063. Publicado por el CONDE DE LA VIÑAZA: *Adiciones al diccionario histórico de los más Ilustres profesores de las Bellas Artes en España de don J. Ceán Bermúdez...*, II: Siglos XVI-XVII-XVIII, Madrid 1889, pp. 271-278. Véase también G. CRUZADA VILLAMIL: “Páginas de la Historia de la Pintura”, en *El arte en España*, 1868, p. 3; F. MARÍAS: “Don Gaspar de Haro, marqués del Carpio...”, *op. cit.*, pp. 209-210.



FIG. 10
Giuseppe Pinacci y Filippo Schor: *Retrato del marqués del Carpio*

en otras actuaciones del marqués a su salida de la embajada. Por un lado, mandó grabar el retrato ejecutado por Giuseppe Pinacci y Filippo Schor (Fig. 10) para que se difundiera “*in publico, e passare familiarmente per le mano d’ognuno, ugualmente vagheggiata da sguardi de gran signori, che corteggiata da pupille inferiori*”. Y, por otro, el poeta y literato, Sebastiano Baldini, que frecuentaba la Academia de Cristina y había estado al servicio de las más grandes familias romanas, como Barberini, Chigi o Colonna¹⁰⁹, le dedicó una serie de versos que no hacían sino enaltecer los logros de su embajada y de su persona. Estas composiciones, junto con las loas dedicadas por su secretario, Juan Vélez de León, las noticias difundidas en los avisos y por los agentes de otras cortes italianas, contribuyeron a sentar la imagen de don Gaspar como la de un “príncipe amante de las artes”. La llegada al virreinato napolitano, a pesar de no contar con un círculo como el de Roma, le permitió, dada su posición, controlar y difundir el lenguaje aprendido en la Ciudad Eterna y convertirse en un “Nuevo Alejandro”, la encarnación de un auténtico príncipe de la Edad Moderna que conseguirá iluminar de nuevo Parténope.

CARPIO Y EL VIRREINATO NAPOLITANO: UNA “NUEVA ROMA”

De manera que la experiencia romana supuso para Carpio un auténtico salto en la escala en la que configuraba su imagen. Los contactos directos con los que habían sido los artistas que mejor habían contribuido a gestar la imagen de las cortes representadas en Roma, el conocimiento de las colecciones de familias históricas, como Colonna, Pamphili o Borghese, y, sobre todo, la posibilidad de hacer del arte uno de los instrumentos y medios de propaganda política, convirtió la embajada de Carpio en todo un acontecimiento artístico, más aún si tenemos en cuenta la política rigorista del Papa Odescalchi. De ahí que cuando salió de Roma, para ocupar el oficio del virreinato napolitano, toda la ciudad lloró la marcha de este mecenas y príncipe generoso con el pueblo. De hecho, una corte entera de artistas que habían estado a su servicio durante esos años no dudó en acompañarle a Nápoles. Es así como Carpio consiguió, según el testimonio repetido de las fuentes, convertir la ciudad partenopea en una “nueva Roma”. Evidentemente, no podremos entender el virreinato napolitano sin la

¹⁰⁹ G. GUALDO PRIORATO: *Historia della sacra real Maestà di Christina Alessandra...*, op. cit., p. 284; G. MORELLI: “Sebastiano Baldini”, *Strenna dei Romanisti* (1978), pp. 262-269.

experiencia romana. Además, tradicionalmente, se entendía que el oficio del virreinato, que normalmente sucedía al de la embajada, permitiría al representante de la Corona resarcirse de los gastos que el anterior oficio, nada lucrativo, había ocasionado en su hacienda. Efectivamente, de las arcas napolitanas procedían los pagos a los representantes de la Corona en Italia, lo que, en teoría, les permitiría contar con más medios económicos; además, el virrey era entonces la suprema autoridad del Estado y, por lo tanto, un legítimo *alter ego* del monarca en Nápoles ¹¹⁰.

El gobierno de Carpio en Nápoles afectará, no sólo, desde el punto de vista político, a la mejora de algunos problemas acuciantes en el reino, como la limpieza de bandidos del Abruzzo, la reforma de la moneda o el control del peso del pan, sino que también lo hará desde el punto de vista artístico ¹¹¹. De hecho, la presencia de toda esa corte de artistas, eruditos y virtuosos romanos que le siguieron a la ciudad, contribuyó a difundir el lenguaje y las novedades propias de la Ciudad Eterna dentro de la idiosincrasia del barroco napolitano.

De nuevo, y en relación con lo que me interesa ahora, a la corte llegaban noticias de los supuestos logros del marqués en Nápoles y digo supuestos puesto que no siempre se consideraban así en Madrid. De hecho, la política que el virrey estaba desplegando contra los bandidos –algunos protegidos por la nobleza napolitana, a la que incluso llegó a encarcelar– no era bien visto por la Corona, ya que podía repercutir en la recaudación de las rentas del reino ¹¹². En

¹¹⁰ Véase C. MÖLLER: “¿Esplendor o declive del poder español en el siglo XVII? El virreinato napolitano del conde de Peñaranda”, en F. J. ARANDA PÉREZ (ed.): *La declinación de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Actas de la VIIª reunión científica de la Fundación Española de Historia Moderna, Cuenca 2004, I, pp. 313-332, véase p. 317.

¹¹¹ Sobre el virreinato de Carpio véase E. GHELLI: “Il Viceré marchese del Carpio (1683-1687)”, *Archivio Storico per la Province Napoletane* 58 (1933), pp. 280-318; 59 (1934), pp. 252-282; G. GALASSO: *Napoli Spagnola dopo Masaniello*, Sansoni Editore, Florencia 1982, II, pp. 267-297; *En la periferia del Imperio. La monarquía hispánica y el reino de Nápoles*, edic. castellana, Península, Barcelona 2000, pp. 266-286.

¹¹² Sobre la política de Carpio contra los bandidos del Abruzzo, remitimos con bibliografía a J. PAZ: “Campaña del marqués del Carpio D. Gaspar de Haro y Guzmán virrey de Nápoles, contra los bandidos del Abruzzo en 1684”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* VII/4 (abril 1903), pp. 247-259 y 395-406; E. GHELLI: “Il Viceré marchese del Carpio...”, *op. cit.*; F. NICOLINI: *Aspetti della Vita Italo-spagnola nel Cinque e Seicento*, Alfredo Guida, Nápoles 1934, pp. 261 y ss.; R. VILLARI: “Bandolerismo social a fines del siglo XVI”, en *Rebeldes y reformadores del siglo XVI al XVIII*, Serbal, Barcelona 1981, pp. 84-96.

cualquier caso, Carpio pudo actuar con bastante libertad gracias, en parte, a que el por entonces primer ministro, conde de Oropesa, no atendía demasiado los asuntos de Italia.

Con todo, el marqués no aceptó con agrado el nombramiento, puesto que nunca dejó de anhelar su regreso a la corte; además, era consciente de que las condiciones en Nápoles no iban a ser las mismas que en Roma y de que el reino hacía tiempo que había dejado de considerarse un “paraíso napolitano”¹¹³; a ello se sumaba la histórica dependencia que tenía la figura del virrey del estamento nobiliario y de las redes de pseudo vasallaje que aún imperaban en Nápoles en una especie de tiranía del estamento que controlaba las rentas hacia el representante de la Corona.

De manera que Carpio hizo lo posible por relacionarse con aquellos nobles que, ajenos a esas prerrogativas históricas del reino, se vinculaban más al tipo de cenáculos o academias que había conocido en Roma. Además, también recibió la visita de muchos de los que habían sido sus interlocutores durante la embajada, como la reina Cristina de Suecia, el Padre Resta o Sebastiano Baldini.

En lo que respecta a la sociedad napolitana, se rodeó de nobles como el duque de Maddaloni, Domenico Marzio Caraffa, con el que había tenido contacto durante la embajada y que había sido el primer mecenas de Alessandro Scarlatti en Nápoles; príncipes como el de Ischitella, della Riccia, o togados como el abogado Orsini o Matteo Sogliano, gran coleccionista de obras de Giordano. Se rodeó también de eruditos, filósofos y astrónomos, como don Ignacio de San Blasco o el padre Cottignez, que le regaló un gran telescopio construido y traído de Roma ex profeso para él. El telescopio estaba colocado en la biblioteca de Carpio, en el Palacio Real, justo encima de un busto en mármol con su propia efigie¹¹⁴; en realidad, era la perfecta metáfora que encarnaba al héroe

¹¹³ Cuando Giulio Cesare Capaccio describía en 1634 el reino de Nápoles lo hacía como un auténtico paraíso: “*A fe che non so dove ritrovarete un Regno c’habbia tutte le felicità insieme come questo di Napoli che non ha barbare natione intorno, non horridi mari, ni campagne sterili o deserte, ne spiagge arenose*” (G. C. CAPACCIO: *Il Forastiero. Dialogui di Giulio Cesare Capaccio ...*, ne i quali oltre a quel che si ragiona del origine di Napoli..., si tratta anche dei re, che l’han signoreggiatta..., Nápoles 1634; cito por Franco Di Mauro editore, Nápoles 1993, p. 395). Véase B. CAPASSO: “Napoli descritta ne’principi del secolo XVII da Giulio Cesare Capaccio”, *Archivio Storico per le Province Napoletane* VII, fasc. I-IV (1882).

¹¹⁴ Roma82, fol. 175v:

“*Il ritratto di Sua Eccellenza in busto, o mezza figura di marmo bianco con armatura, su piedestallo di pietra egittia, e di diversi colori con suoi trofei di marmo bianco fatto dal*

virtuoso que, como un “Sol de Soles”, había vuelto a iluminar Parténope ¹¹⁵. De hecho, esta imagen inspiró algunos versos a Sebastiano Baldini que había seguido al marqués a Nápoles para continuar construyendo esa imagen olímpica que nos transmiten las fuentes. También tenemos que citar entre esos intelectuales al padre Bonaventura Tondi, “*soggetto dotto in molte science*”, que había impreso más de sesenta volúmenes que trataban diversas materias morales, filosóficas, teológicas, políticas e históricas.

Una figura importante que había estado al lado de Carpio durante la embajada y que encontramos ahora también en Nápoles, al menos durante los primeros meses de gobierno del marqués, fue el padre Sebastiano Resta. De hecho, continuó asesorando al virrey en su colección de dibujos ¹¹⁶ y tal vez fue el responsable de despertar su interés por la obra de artistas partenopeos, como podemos ver en el álbum de Aniello Falcone conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid ¹¹⁷.

Todos estos personajes solían reunirse y frecuentar un tipo de asambleas, especie de academias, como las romanas, que se celebraban en las principales casas y palacios de la ciudad de Nápoles. Es el caso del palacio de don Manuel Pinto de Mendoza, príncipe de Ischitella, situado en el barrio de Chiaia, todo él rodeado de jardines con fuentes, “*ripieno di pretiosi mobili, di un numero infinito de quadri, di specchi, di letti, di parati, di vetrere, di studioli e di mille galanterie*”. Las reuniones se realizaban en un pórtico peripatético, “*un Ateneo di Virtuosi, &*

signore Alessandre Rondoni scultore romano” (publicado por B. CACCIOTTI: “La Collezione del VII Marchese del Carpio...”, *op. cit.*, pp. 133-196; véase p. 193).

La existencia de dos escultores homónimos ha creado bastantes confusiones. Sin embargo, es posible que el autor del retrato de Carpio fuera el que se documentaba entre 1674 y 1710, y trabajaba en 1678 en la capilla Ginetti en San Andrea della Valle. Hacia 1674, vendió a los Altieri unas esculturas de Adonis, Venus, Caracalla y Settimio Severo para la logia de su palacio en Via Plebiscito (A. SCHIAVO: *Palazzo Altieri*, s.l., 1964, p. 194). Es posible que Carpio contactara con él en relación con la venta y restauración de antigüedades.

¹¹⁵ Véase F. LOMONACO y M. TORRINI (ed.): *Galileo e Napoli*, Guida, Nápoles 1987.

¹¹⁶ G. INCISA DELLA ROCCHETTA: “La ‘Galleria Portatile’ del P. Sebastiano Resta”, *Oratorium Archivium historicum Oratorii Sancti Philippi Neri* (giugno-dicembre, Roma 1977), pp. 85-96.

¹¹⁷ A. M. BARCIA: “El libro de dibujos llamado de Aniello Falcone”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* VII/11 (noviembre 1903), pp. 323-328.

un Rendeus di Cavalieri Amici” que se reunían por la tarde para disfrutar de deliciosos dulces y de algunos entretenimientos.

Todo esto nos sirve para conocer cuál fue el ambiente cortesano del que se rodeó Carpio durante su estancia en Nápoles ¹¹⁸. Estos testimonios nos sirven también para ver cómo en realidad, la experiencia romana le había marcado profundamente y cómo, de haberse producido su regreso a Madrid, antes de su muerte en 1687, habría transformado el panorama artístico e intelectual de la corte. Y, a pesar de que este tipo de cenáculos intelectuales ya se conocían en Madrid —como los que se celebraban en la Huerta de Recoletos del Almirante de Castilla, y tal vez, incluso, en la del Jardín de san Joaquín— si don Gaspar hubiera regresado a la corte, su experiencia italiana habría transformado el carácter de estas academias.

En lo que respecta a la colección que el marqués reunió en Nápoles, la mayoría procedía de la que atesoró en Roma, aunque no toda, puesto que una parte importante se empezó a enviar a Madrid y otra tenemos que suponer que se dispersó en Italia, bien a modo de regalo, bien en un intento por depurar la colección. En cualquier caso, cuando se redactó inventario de bienes a la muerte del virrey se contabilizaron unas mil doscientas pinturas, a las que habría que sumar las que ya había empezado a enviar a Madrid. Podemos decir que, al menos, durante el virreinato ingresaron en la colección seiscientos sesenta nuevas obras. Sin embargo, el problema a la hora de dilucidar la calidad de la colección, al contrario de la romana, es que en el inventario redactado a su muerte no asistió un pintor ya que no había dinero para pagarlo, de ahí que faltaran muchas atribuciones ¹¹⁹.

Desde la corte se quería conocer cuál era el estado en que había quedado la hacienda del virrey. Las numerosas deudas que había dejado tanto en España como en Italia, la falta de medios para pagarlas, obligó a celebrar dos almoneadas en Madrid y Nápoles ¹²⁰. Además, la ausencia de la heredera en Italia —su

¹¹⁸ Tenemos un testimonio de estas reuniones en el libro *La Gratitude* que Sebastiano Baldini dedicó al virrey durante su estancia en Nápoles. Me he ocupado de ello en L. FRUTOS: “*La Gratitude: espejo de la virtud*”, *Rara Volumina. Revista di Studi sull'editoria di pregio e il libro illustrato* 1-2 (Lucca 2005), pp. 5-23.

¹¹⁹ Una parte del inventario napolitano ha sido publicado parcialmente por M. BURKE y P. CHERRY: *Collections of paintings in Madrid...*, *op. cit.*, pp. 815-829.

¹²⁰ L. FRUTOS: “Noticias sobre la historia de una dispersión...”, *op. cit.*; recientemente, M. J. MUÑOZ: *El mercado español de pinturas en el siglo XVII*, Fundación Arte Hispánico, Madrid 2008, pp. 99-132.

única hija, Catalina— y de poderes para actuar, sumada a la presión de los acreedores, complicó el control de la herencia. De hecho, parece ser que incluso hubo ocultación de bienes y el nuevo virrey, el conde de Santisteban, tuvo que tomar partido para poner orden. Incluso se llegó a solicitar a la Corona el embargo de los bienes para que nada saliera a Madrid antes de que se abriera la almoneda y se hubieran satisfecho las deudas. Y es que, precisamente, uno de los más importantes acreedores era la propia Corona; en efecto, tenían especial peso las deudas que se referían a los derechos de la media annata que se remontaban a 1660, y que todavía se seguían acumulando a la muerte del marqués ¹²¹; de hecho, en 1692 se saldarían esas deudas a través de los bienes, tanto de la colección que había dejado en Madrid, como de la que había quedado en Nápoles, aunque en su mayoría procedían de la del Jardín de san Joaquín. Se eligieron entonces varias pinturas de Rubens, Van Dyck, Tiziano, Veronés, Bassano... todas ellas muy cercanas al gusto de las colecciones reales.

El resto de la deuda contraída con la Corona se pagó con las joyas que, a la muerte del virrey, se habían depositado, para mayor seguridad, en el banco de san Giacomo. Evidentemente, las dos que más preocupaban a la heredera por su valor y significado, eran el diamante grande que Luis XIV había regalado a don Luis de Haro tras la firma de la paz de los Pirineos y el espadín, regalo también del Rey Cristianísimo, que, a pesar de que se había argumentado que eran vinculadas a la casa, no habían podido salir de Nápoles ¹²².

¹²¹ Efectivamente, en el inventario que se redactó a la muerte de don Luis se registraban como deudas por medias anatas de juro:

“más veinte quentos poco más o menos que se considera dever a Su magestad por razón de medias anatas tercias y quartas partes de que se a servido de balerse de los juro que Su Excelencia a tenido sitados en diferentes rentas del reyno desde primero de henero de seiscientos y çinquenta y quatro hasta el dicho día diez y seis de noviembre del dicho año de sesenta y uno= por quanto el tercio de diciembre de seiscientos y çinquenta y tres de que como dicho es Su magestad se balió se dio sarisfacción por la presidencia de Haçienda en partida de dos quentos seisçientos y setenta y tre mill duçientos y ochenta y dos maravedís librados en Andrea Piquinoti”.

¹²² En una carta fechada el 14 de abril de 1688, Diego Ortiz de Zárate señalaba a la marquesa:

“la dificultad que aquí me ponían en la entrega de las joyas supponiendo no son de vínculo, y diciendo que hera necesario detenerlas mientras no se pagaba a los acreedores de la herencia del Marqués mi señor que santa gloria aya. Ahora doy quenta a V. E. de que el día siguiente renové con prieto mis instancias a los Regentes

Pero, tal vez, lo que más influyó y afectó a la configuración artística de la corte fue la llegada, varios años después de la muerte del marqués, del magnífico altar de pórfido para decorar la renovada capilla del Alcázar del que ya me he ocupado en otra ocasión ¹²³; el conjunto se completaba con la decoración al fresco y los lienzos de la historia de Salomón de Giordano ¹²⁴. A pesar de que estas actuaciones se llevaron a cabo los primeros años del siglo XVIII, hay que señalar que debían mucho a las iniciativas de Carpio.

El monarca tenía noticia de la existencia de este preciado altar que don Gaspar había encargado en Roma y trasladado después a Nápoles donde quedó inacabado a su muerte. El altar era de pórfido ¹²⁵ “del mejor que ay en el mundo hermoso, unido, igual de color, lustroso y pulido”, y estaba formado por cuatro columnas, dos pilastras cuadradas, y cuatro medias pilastras embutidas en mármol blanco. Las columnas tenían una altura de siete pies y una pulgada y media ¹²⁶, y eran todas de una pieza. La cornisa del cuadro de en medio –en el que, en un principio, se iba a colocar una pintura de la *Epifanía* de Luca Giordano (Fig. 11)–

Carrillo y Jacca para que se me entregasen (como mi señora lo tiene ordenado), asegurando que el diamante grande y el espadín están vinculados y que siendo esto así no conseguían por este camino su satisfacción los asentistas respondiéndome que necesitaban conferirlo en colateral como lo hicieron ocho días ha, pero esta conferencia produjo tan mal efecto que entre seis puntos que resolvieron tocantes a estas dependencias fue uno que no se permitiese sacar no sólo las joyas y el altar pero ninguna otra alhaja de las que han quedado” (ADA, C^a 162-21).

¹²³ L. FRUTOS: “Noticias sobre la historia de una dispersión...”, *op. cit.*; M. J. MUÑOZ GONZÁLEZ: “La Capilla Real del Alcázar y un altar de pórfido”, *Reales Sitios* n^o 164 (2005), pp. 50-69.

¹²⁴ L. FRUTOS: “Los conjuntos destruidos: La Capilla Real del Alcázar y la Basílica de Atocha”, en A. ÚBEDA (coord.): *La pintura mural de Luca Giordano*, Museo Nacional del Prado, Madrid (en prensa).

¹²⁵ Del altar conservamos varias descripciones; una de ellas, en italiano, corresponde al inventario realizado con motivo de la muerte del VII marqués del Carpio en Nápoles en 1687. Asimismo, se conservan dos copias, una en italiano y la otra en español, con la descripción del altar que se envía a España acompañando un dibujo del mismo (ADA, C^a 221-2; L. FRUTOS: “Noticias sobre la historia de una dispersión...”, *op. cit.*; M. J. MUÑOZ GONZÁLEZ: “La Capilla Real del Alcázar...”, *op. cit.*

¹²⁶ Un pie equivale 27,86 cm, y una pulgada a 2,3 cm, de manera que las columnas del altar tenían una altura de cerca de dos metros (c. 198,55 cm).

FIG. 11

Luca Giordano: *Epifanía*
(Galleria Palatina. Florencia)



tenía ágatas en las cuatro esquinas y amatistas ligadas con cobre y hojas de lapislázuli. Los dos escalones del altar eran también de pórfido y, sobre ellos, se disponían doce candelabros de cobre, con tres serafines cada uno como pie, que, según parece, continuaban sin dorar a la muerte del virrey. Los capiteles estaban acabados como si fuesen de plata, y las cornisas, de cobre colado, estaban también sin dorar. En el frontispicio del medio se pensaba colocar las armas de Carpio. Todo ello “se avía de dorar [...] el metal á fuego pues el pórfido con el oro haze muy buena vista y es cosa real y única” ¹²⁷.

¹²⁷ ADA, C^a 221-2, Declaración del altar hecho por el Señor Marqués del Carpio, que Dios aya según se ve de la planta.

A la muerte del virrey, los autores aún reclamaban el pago de lo que se les adeudaba ¹²⁸, ya que no iban a continuar trabajando en las obras del altar si no se atendían sus pagos ¹²⁹. Y eso teniendo en cuenta que el altar era una de las joyas que se quería sacar rápidamente de Nápoles y enviar a España para evitar que formara parte de los pagos a los acreedores. El altar se encontraba en manos de los testamentarios; Filippo Schor realizó –como ingeniero real– un inventario y tasación del estado de la obra y del importe necesario para terminarlo ¹³⁰.

En cualquier caso, se trataba de uno de los bienes más preciados de la colección del marqués y, de hecho, existían varios potenciales compradores; entre ellos, el Gran Duque de Toscana que, si bien no consiguió hacerse con el retablo, que acabó como pago de deudas en manos de los banqueros florentinos que habían atendido las finanzas del marqués, sí se hizo con el lienzo de Giordano que se conserva en las colecciones mediceas ¹³¹. En su lugar, se pensaba colocar una estatua de la Inmaculada.

¹²⁸ ADA, C^a 197–28. Carta de Nicolás de Burgos a doña Catalina. Nápoles, 4 de marzo de 1689. Se remitían “las cartas de Pablo Perela y Juan Battista Capotio acrehedores de la herencia de el Señor Marqués (que esté en el cielo) por el altar, y fuente, que su Excelencia les mandó hacer, y todavía se han de perficionar”, y además, pedía que se le informara qué se debía hacer con el altar, si acabarlo, “o si se han de vender haviendo algunas proposiciones de compra; o si se han de reservar según el signor marqués difunto lo dipusso”.

¹²⁹ “Hállase el altar de pórfido sin haverse acavado del todo sobre lo quel con vista de la nota que se tiene que Su Excelencia mande lo que se huviere de executar pues el maestro que le ha hecho reúsa alargarle sin que se le satisfaga lo que alcanza no dejando de prevenir fuera de combenio el incluir esta alaja entre las que huviere de tomar Su Magestad por la transación” (ADA, C^a 217–12).

¹³⁰ “El altar que el señor Marqués del Carpio mandó haçer y en su testamento dispuso que perfeccionado se llevase a la villa de Loeches, se compone de bronce, y de diferentes piedras hallándose tan solamente dorado el marco de en medio que es de lapislazaro y ágadas orientales donde se de poner la imagen de Nuestra Señora de la Concepción de bulto que todavía se ha de hacer custodia y las cartas de Gloria y del Evangelio con los dos escudos de Armas de S. E. y según dicen Pablo Perela y Juan Bautista Capocio que son los artífices de que le han labrado valdrá en la conformidad que oy se hará y quedó al tiempo de la muerte de S. E.” (ADA, C^a 197–28).

¹³¹ L. FRUTOS: “Noticias sobre la historia de una dispersión...”, *op. cit.*; “Luca Giordano y los Médici”, en *Ricerche sul’600 napoletano. Saggi e documenti 2003–2004*, Electa, Nápoles 2004, pp. 153–157; G. DE VITO: “‘Per quel poco che conosco poco meglio ha fatto tiziano’ L’Adorazione dei Magi di Luca Giordano a Palazzo Pitti”, *Ricerche sul’600 napoletano. Saggi in memoria di Oreste Ferrari 2007*, Electa, Nápoles 2008, p. 55.

De todos modos, el altar, a pesar de su riqueza, tenía relativo interés para esta compañía financiera, de manera que acabó desmontado en una de las habitaciones del monasterio de Monteoliveto en Nápoles, a la espera de una posible venta ¹³². Pasaron casi diez años hasta que se presentó la ocasión. Con la llegada de don Luis de la Cerda, IX duque de Medinaceli, al gobierno del virreinato ¹³³, la citada compañía bancaria Del Rosso-Guidetti-Gondi aprovechó para reclamar el pago de las deudas que la Corona aún mantenía con ellos ¹³⁴.

Como ya he adelantado, por esas fechas se estaban llevando a cabo una serie de obras en la capilla real ¹³⁵. Desde 1692, Luca Giordano estaba en Madrid ¹³⁶ y se le encargaron los frescos de la capilla ¹³⁷ y una serie de cuadros de la historia de Salomón, que terminará Solimena ¹³⁸. No sería extraño pensar que, en

¹³² He podido localizar los pagos del alquiler de la citada habitación en el Monasterio de Monteoliveto de Nápoles, efectuados tanto por la compañía bancaria, como por el otro beneficiario del altar, Paolo Perrella (ASF, Martelli, filza 490, buste 28 y 33).

¹³³ Don Luis de la Cerda Fernández de Córdoba y Folch de Cardona y Aragón había servido en Nápoles durante el virreinato de Carpio, con el título aún de marqués de Cogolludo como capitán General de las Galeras. En 1687 fue nombrado embajador en Roma y, en 1695, virrey de Nápoles, donde permaneció hasta 1701, fecha en la que regresó a España coincidiendo con la guerra de Sucesión.

¹³⁴ ASF, Mediceo del Principato, filza 5616, carta de la compañía Bancaria Del Rosso-Gondi al cardenal Francesco María de Medici pidiendo recomendación del pago de deudas que la Corona tiene con ellos al nuevo virrey duque de Medinaceli.

¹³⁵ V. GÉRARD: "Los sitios de devoción en el Alcázar de Madrid: Capilla y Oratorios", *AEA* (1983), pp. 275-284.

¹³⁶ F. S. BALDINUCCI: *Vite de artisti dei secoli XVII-XVIII*, a cura di A. Matteoli, Roma, ed. 1975, p. 356:

"[...] giunta all'orecchio del Re Carlo II la fama non solo del sapere di Luca ma inoltre della velocità del dipinger di lui, commesse per espresso mandato al sopraccennato viceré che subito ordinasse a Giordano che si portasse a Madrid".

¹³⁷ "[...] Dipinse la capella del Regio Palazzo, anch'essa opera così singolare che non vi è dilettante, nè professore che, portandosi colà, non voglia con i propri occhi gustarla. Nè poteva essere altrimenti, mentre dipinsela Giordano con quella diligenza che ricercava la continova presenza delle Maestà del Re e della Regina [...]" (*Ibidem*, p. 360).

¹³⁸ B. DE DOMINICI: *Vite de pittori, scultori...*, *op. cit.*, III, p. 429:

"[...] Aveva Luca Giordano dato principio, allorché dalle Spagne fece ritorno in Napoli a dodici quadri, con istorie del vecchio testamento, che adornar dovevano la Real Cappella di Madrid, e ne aveva abbozzati gran parte, essendo grandiosi la maggior parte di essi; ma

esos momentos, teniendo en cuenta las deudas que su Majestad debía satisfacer con los citados banqueros y el hecho de que el anhelado altar por el que se había interesado el rey diez años antes hubiera quedado recluido en una de las habitaciones del convento napolitano de Monteolivetto, se aprovechara la ocasión para saldar en parte dichas deudas con el propio altar. Tal vez, Filippo Schor, entonces en Madrid, refrescó la memoria al rey; además, el altar sería una obra perfecta para colocar en la capilla. De este modo, comenzaron las negociaciones con el virrey Medinaceli y los citados asentistas; al final, a pesar de las demoras, el altar ya estaba montado en la capilla real de palacio en noviembre de 1701. De este modo, la memoria de Carpio perduraría en la corte incluso a su muerte.

Desde el punto de vista del mecenazgo, hay que señalar cómo también las relaciones de Carpio con artistas, músicos y compositores, tendrían un eco en la corte madrileña; basta pensar en las relaciones mantenidas con Luca Giordano, Filippo Schor o Alessandro Scarlatti. De hecho, se ha relacionado la llegada del compositor palermitano a Nápoles con el inicio de su gobierno y, por ende, con la temprana recepción de su música en la corte todavía en tiempos de Carlos II. Algo similar ocurriría también con el famoso *castratto* Matteo Sassano, *Matteuccio*, conocido como “el ruiseñor de Nápoles”, que estuvo al servicio del virrey y que fue reclamado después a la corte ¹³⁹. Directamente relacionado

prevenuto dalla morte gli lasciò imperfetti: per la quale cosa fu ordinato a Solimena che compir gli dovesse, e quest'ordine gli fu dato dal Vicere marchese di Vigliena per parte del re Filippo V nel 1706, ma il nostro modestissimo pittore non volle por mano a quelli del Giordano, cui egli venerava al pari de' gran maestri; ma ordinate le tele cosimili li dipinsi da capo con storie istesse, e le figure del medesimo Luca, sol variandone taluna, che non era stata quasi nemena concepita da quello, e (secondo il suo solito) prendendo del naturale i nudi, i panni, e le azioni, che li parvero più necessarie, colori così maravigliosamente quei quadri, che furono l'incanto non solo di tutti i nostri cittadini, e dei professori, ma eziandio di tutta la corte di Madrid, ove con gran applauso universale furono ricevuti. E da indi in poi il Solimena ha seguitato a dipingere con la stessa vaghezza di colore, che abbellita con sua maniera è stata l'incanto d'ogni persona”.

Para una reproducción de la serie y bibliografía véase A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Luca Giordano y España*, Cat. Exp. Palacio Real, Madrid 2002, pp. 288-289; N. SPINOSA: “‘Le Storie di David e Salomone’ per l’Alcázar di Madrid: Giordano o Solimena”, en *Studi sul Barocco romano. Scritti in honore di Maurizio Fagiolo dell’Arco*, Skira, Roma 2004, pp. 367-372; L. FRUTOS: “Los conjuntos destruidos...”, *op. cit.*

¹³⁹ L. FRUTOS: “Cuatro virtuosos del teatro en Nápoles y sus retratos en Madrid”, *Early Music* (en prensa).

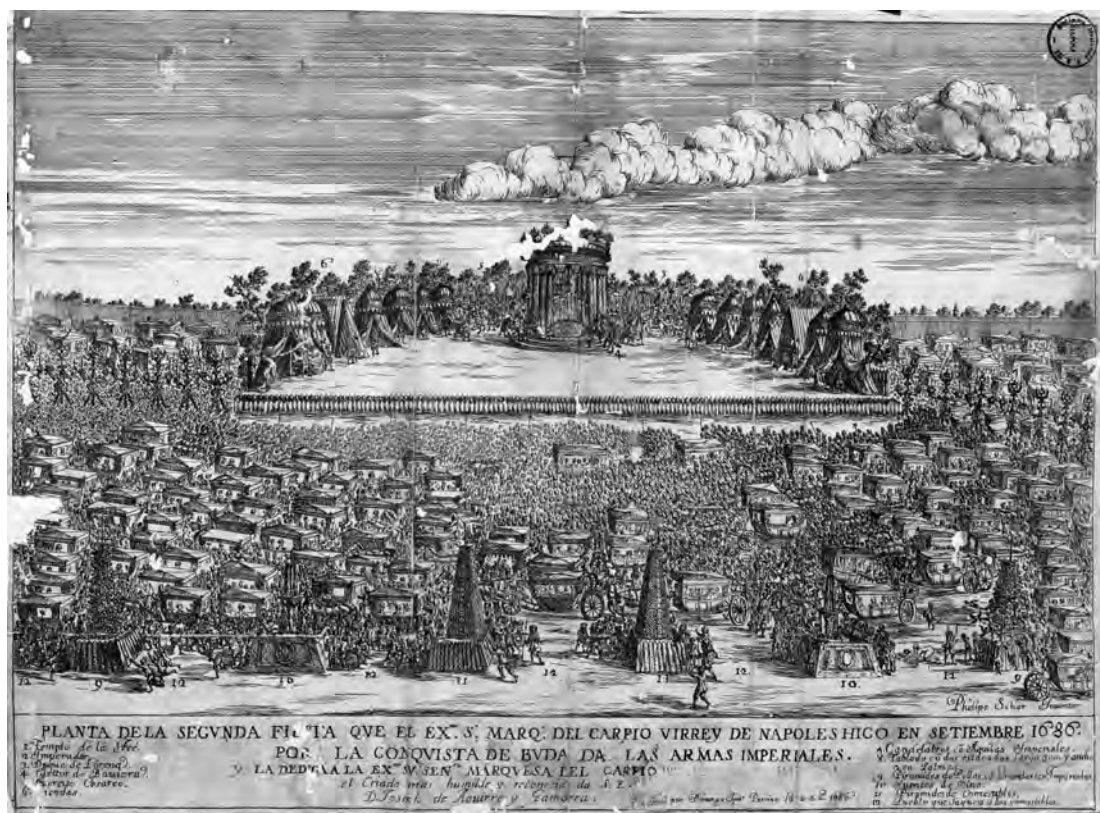


FIG. 12

Filippo Schor: *Celebración por la toma de Buda*. Nápoles, 1686

con la escena teatral volvemos a encontrar al ingeniero Filippo Schor, que fue empresario del teatro de san Bartolomeo en Nápoles y responsable de algunas de sus escenografías teatrales durante el gobierno de Carpio. De nuevo, su presencia en la corte madrileña acompañando al altar de pórvido, contribuiría a difundir el lenguaje berniniano.

Lo mismo ocurrió con Luca Giordano y con los intentos por parte de Carpio de atraerlo a la corte; de hecho, casi lo consiguió, aunque fue durante el gobierno de su sucesor cuando el pintor napolitano llegó a Madrid marcando con su obra la evolución de muchos artistas de nuestro país. Algo similar ocurrió con el citado encargo de pinturas que el rey había encargado a Luca en tiempos del marqués –hasta ciento veintidós cuadros para decorar el alcázar y palacio de

la reina— y que, debido a la repentina muerte del virrey, llegaron a Madrid en tiempos de su sucesor, el conde de Santisteban. Precisamente, estas eran las pinturas que supuestamente Carpio había mandado copiar y que el rey había reclamado después a los herederos:

Su Magestad a embiado orden por don Manuel de Lira al señor virrey [conde de Santisteban] para que recoxa las copias de las pinturas de Jordán que se embiaron a la Reyna suponiendo hay havido fraude;

el monarca pretendía evitar así que la colección del marqués tuviera una escala regia ¹⁴⁰.

También llegaban noticias a la corte de la celebración de las fiestas de carnaval, las onomásticas y cumpleaños de sus Majestades o el festejo de determinadas fiestas religiosas, como el *Corpus Domini*, o políticas, como la toma de Buda (Fig. 12). En todas ellas Carpio se preocupó por erigirse como un nuevo Prometeo que volvió a iluminar toda la ciudad de Nápoles. En definitiva, la experiencia italiana de don Gaspar marcó profundamente el concepto que tenía de corte, de representatividad y, sobre todo, del potencial valor que tenían las artes para la configuración de su imagen. De hecho, si atendemos a los testimonios que dejó de su paso por el reino, Carpio se aseguró de dejar una imagen olímpica, digna de ser cantada por los clarines de la Fama. Esa imagen y, sobre todo, los contactos establecidos con artistas, compositores, músicos y otros virtuosos tendrían su repercusión en la corte madrileña; gracias a Carpio, Italia y lo italiano tuvieron una presencia si cabe más palpable en la configuración de una corte que, en los últimos años del reinado de los Austrias, volvía sus ojos a Italia para intentar revitalizar su imagen.

¹⁴⁰ L. FRUTOS: “Luca Giordano en la colección napolitana del VII marqués del Carpio” en J. L. COLOMER (coord.): *Nápoles y España*, Centro de Estudios Europa Hispánica, (en prensa).